H. S. CHAMBERLAIN

DAS DRAMA R. WAGNER'S



HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN

DAS DRAMA RICHARD WAGNER'S

EINE ANREGUNG

VIERTE AUFLAGE

> Meine Richtung habe ich eingeschlagen als Musiker, der, von der Überzeugung des unerschöpflichsten Reichtumes der Musik ausgehend, das höchste Kunstwerk, nämlich: das Drama, will. Richard Wagner (1849).



LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1910.

Vorwort zur 1. Auflage.

Der Verfasser vorliegender Abhandlung beabsichtigt demnächst eine Schrift zu veröffentlichen, die in gedrungener Kürze ein Gesamtbild von Wagner's Leben und Wirken entwerfen soll. Derartiger Schriften gibt es zwar schon mehrere; diese unterscheidet sich aber von den bisher erschienenen dadurch, daß sie nicht die ausführliche Darlegung der Einzelnheiten bezweckt, sondern lediglich zur selbständigen Erfassung des wesentlichen Kernes anregen will. Das kurze Vorwort jener Arbeit gibt wohl hierüber genügenden Aufschluß und möge deswegen hier folgen. Es lautet folgendermaßen:

„Diese Schrift wendet sich an diejenigen, welche Wagner schon kennen und das Bedürfnis empfinden, das Wesentliche an dieser gewaltigen Erscheinung noch klarer und bestimmter zu erfassen.

„Der Verfasser setzt voraus, dem Leser seien die Einzelheiten aus des Meisters Leben, ebenso wie seine Kunstwerke und seine Schriften bekannt. Überall werden jetzt die Werke gegeben; Einführungen in dieselben und Erläuterungen gibt es in Hülle und Fülle; auch an Lebensbeschreibungen mangelt es nicht; die Schriften liegen in billiger Ausgabe vor, einem jeden zugänglich. Eine Aufgabe blieb aber vielleicht bisher unberücksichtigt; vorliegender Versuch bezweckt diesem Mangel abzuhelfen: das Überflüssige aus der Unmenge von Einzelheiten auszumerzen, alles Wesentliche aber in einen einzigen Strahl zu vereinigen

und damit das Auge auf jenen Brennpunkt der Erscheinung hinzuleiten, von welchem aus die unzähligen Gestalten des Lebens als zusammengehörig erkannt werden. In der Vielheit der Erscheinungen wollen wir die Einheit der bewegenden Ursache auffinden; gelingt uns dies, so werden wir den einzig richtigen Weg betreten haben, um uns ein klares und gerechtes Bild zu machen von dem, was Wagner war und was sein Werk ist.

„Der einzige Zweck dieser Schrift ist hierzu anzuleiten."

Besagte Schrift besteht aus folgenden Kapiteln:

I. Das Leben. — II. Die Kunstwerke. — III. Die Kunstanschauungen. — IV. Die Politik. — V. Die Religion. — VI. Die Regeneration. — VII. Das Dilemma. — VIII. Die Bedeutung Bayreuths. — IX. Die Zukunft.

Bei der näheren Ausarbeitung mußte aber der Verfasser zu folgender Erkenntnis gelangen: soll das Bild als ein harmonisches Ganzes wirken, so muß zwischen seinen verschiedenen Teilen ein gewisses Gleichgewicht bestehen; andrerseits hängt aber das Interesse für Wagner unleugbar vorwiegend von dem Eindruck seiner Kunstwerke ab und ist es darum vorerst unerläßlich, zu einer vollkommen klaren Erkenntnis des Wesentlichen in ihnen — nämlich des Dramas — zu gelangen; eine breitere Behandlung dieses Gegenstandes läßt sich darum nicht vermeiden, will man Wagner überhaupt begreifen lernen. Infolgedessen würde aber entweder die Gesamtdarstellung zu einem Umfang anwachsen, der mit dem Zweck des Buches nicht vereinbar erscheint, oder es müsste jenes Ebenmaß der Teile und somit auch der beabsichtigte Gesamteindruck geopfert werden.

Darum entschloß sich der Verfasser, eine besondere Abhandlung über die Kunstwerke zu veröffentlichen. Sie kann als Einleitung oder als Ergänzung zu der Gesamtdarstellung betrachtet werden. Sie bildet aber zugleich ein bestimmt umgrenztes Ganzes.

Wien, im Mai 1892. H. S. C.

Vorwort zur 2. Auflage.

Diese Schrift ist die erste, die ich in Buchform veröffentlichte. Die mangelnde Übung und die noch unvollkommene Beherrschung der deutschen Sprache ließen mich manches ungeschickt oder fehlerhaft ausdrücken; in der vorliegenden neuen Auflage habe ich durch eine große Anzahl sprachlicher und stilistischer Verbesserungen diesem Übelstand abzuhelfen getrachtet. Doch betreffen diese meistens nur Nebensächliches und ich habe es vorgezogen, Unvollkommenes stehen zu lassen, lieber als den Gesamtcharakter der kleinen Schrift zu ändern.

Sachlich sind nur vereinzelte Änderungen vorgenommen worden; sie schließen sicheng an die Verbesserungen an, die schon in der französischen Bearbeitung des Jahres 1893 durchgeführt worden waren, stammen also aus dem Geiste der selben Zeit. Im übrigen habe ich das Buch gelassen wie es geschrieben worden war; selbst von den geplanten Ergänzungen und wertvollen Bestätigungen, die aus dem reichen Material an seither erschienenen Briefen Wagner's zu schöpfen gewesen wären, habe ich bei näherer Überlegung abgesehen; was einmal richtig erblickt war, bleibt richtig, und was einen wahren eigenen Wert besitzt, behält ihn; je geringer die Zahl der materiellen „Belege" ist, um so deutlicher tritt das hervor.

Noch eine Bemerkung zur Verhütung eines naheliegenden Mißverständnisses. Das in dem Vorwort zur ersten Auflage erwähnte Buch ist nie geschrieben worden; das Nähere

hierüber findet der Leser in dem Vorwort zu meinem größeren Werke Richard Wagner. Nicht genügend hat man aber bisher beachtet, daß alles Kritische, das ich in dem Kapitel „Das Dilemma“ vorzubringen beabsichtigt hatte, aus letzterem Werke wegbleiben mußte; man hat darum gewisse kritische Ausstellungen, die ich seither gelegentlich veröffentlichte — so z. B. über Wagner's Philosophie — als eine Art „Abfall“ aufzufassen beliebt, wogegen sie, nebst manchen anderen, die wegen wichtigerer Arbeiten bisher ungedruckt geblieben sind, in Wirklichkeit aus der Zeit meines intensiven Wagnerstudiums stammen, aus der Zeit, wo ich noch nichts über den Bayreuther Tondichter veröffentlicht hatte. Es war wichtiger, die positive Arbeit zu vollbringen als die negative, und je deutlicher man einen Meistergeist am Werke erblickt, je klarer einem zugleich die nüchterne Unfähigkeit der meisten Menschen wird, wahres, warmes Verständnis dem Leben und Schaffen des Genies entgegenzubringen, um so weniger fühlt man sich geneigt, es „meistern“ zu wollen. Die Grenze ist ja immer zugleich mit dem Werke gegeben; sie liegt im Wesen alles Gestalteten und umgibt es mit der unverrückbaren Umrißlinie des Bestimmten und daher bestimmt Beschränkten.

Wien, im Januar 1906. H. S. C.

Die Revision und Korrektur der 3. Auflage hat Herr Professor Otto Kuntze in Stralsund in dankenswerter Weise übernommen. Inhaltlich ist nichts geändert oder hinzugefügt worden.

Wien, im Mai 1908. H. S. C.

Inhalt.



Das Drama Richard Wagner's.

Einleitung.

Der Zweck dieser kleinen Schrift ist ein bestimmter und eng umschriebener. Wagner war stets und zwar von Kind an dramatischer Dichter: zu einer lebendigen und verständnisvollen Erkenntnis dieser Tatsache soll das Folgende anregen. Denn diese Einsicht ist die erste, unablässig notwendige, um den Künstler Wagner zu verstehen, und um seine Kunstwerke wahrhaft zu begreifen.

Gewiß wäre es mehr als paradox, wollte man den Musiker in Wagner dem Wortdichter gegenüber herabsetzen; was man aber begreifen muß, ist, daß die musikalische Phantasie hier einem schaffenden Poeten gehorcht. Wie Wagner selber gezeigt hat, die Musik ist das „weibliche Element", und als solches ist es, wenn auch nicht von geringerer Bedeutung, doch dem männlichen Element untergeordnet. Wie das gemeint ist, wird diese Schrift zu zeigen haben.

Nirgends offenbart sich die strenge Einheit des Zieles, das Wagner's Leben zu einem so übersichtlich klaren gestaltet, überzeugender als in seinen Kunstwerken. Sieht man von oberflächlichen Zufälligkeiten ab, so gewahrt man, daß diese eine einzige Reihe bilden. Zunächst muß hier diese Tatsache nachgewiesen werden; sodann werden wir, von dem durch diese Einsicht gewonnenen Standpunkt aus, die einzelnen Werke betrachten. Die Betrachtung wird aber ausschließlich dem dramatischen Kerne gelten, sowie der klaren Erkenntnis, daß auch der Begriff des Dramatischen in dem neuen Drama ein neuer ist.

Wir werden sehen, daß Wagner vom Drama ausging; daß

1*

er nie etwas anderes gewollt hat als das Drama; daß er sich der Oper nur deswegen bediente, weil er eines musikalisch-szenischen Apparates zur Verwirklichung seiner dramatischen Absichten bedurfte und diesen in der Oper eine Zeitlang zu finden glaubte; daß der Entwicklungsgang seines eigenen intuitiven Schaffens ihn endlich zu der Einsicht führte, es handle sich um eine ganz neue Kunst, wobei ihm dann auch ihre Grundprinzipien aufgingen. Aus der Betrachtung dieser Grundprinzipien wird klar hervorgehen, daß diese Tat nicht eine Reform, sondern eine Neugeburt bedeutet, daß man also die Werke der ersten, nicht völlig bewußten Zeit nur vom Standpunkte der Periode des erlangten Bewußtseins aus wirklich würdigen kann, da sie ja die Stufenleiter zum Bewußtwerden des unbewußt Vorhandenen bilden.

Sodann werde ich diese Werke der ersten Periode einer kurzen Betrachtung unterziehen und zeigen, daß sie Dramen sind, deren Verständnis als Dramen aber zum Teil durch die Opernform, zum Teil durch gewisse Schwankungen in der Anwendung der verschiedenen Ausdrucksmittel erschwert wird. Die Werke aus der Zeit des vollbewußten Schaffens in einer neuen Kunstform muß ich ausführlicher behandeln; auch hier aber werde ich den dramatischen Dichter allein im Auge haben und zu zeigen suchen, daß Wagner mit seinem neuen Kunstwerk neue Wege wandeln durfte und mußte, und daß er hiermit der Dichtkunst eine bisher ungeahnte Welt eröffnet hat, in welcher, wie er selber sagt, „ewig neu zu erfinden sein wird.“

Ausgeschlossen bleibt dagegen jede technische Abhandlung. Daß Wagner unsere Ausdrucksmittel in musikalischer und dichterischer Beziehung bereichert hat, ist nicht das Wesentliche; das erhellt schon aus der Tatsache, daß seine Erfindungen auf den Gebieten der Harmonisation, Instrumentation und Diktion bereits Gemeingut geworden sind, während die Kunst, in deren Dienst er diese Neuerungen einführte, bis jetzt unverstanden und einflußlos geblieben ist.

I.

Geschichtliches.

Als Künstler und Mensch schreite
ich einer neuen Welt entgegen.
Richard Wagner.

Die erste und unerläßlichste Einsicht ist, zu begreifen, daß Wagner von allem Anfang an in erster Linie dramatischer Dichter war; die zweite, daß seine dramatische Begabung von Hause aus in einem besonderen, individuellen Gestaltungstriebe sich kund gab, bei welchem Wort und Ton als gleich notwendig sich betätigten.

Als Kind hat ihn von allen Unterrichtsgegenständen die Dichtkunst am meisten begeistert und zwar vor allem die epische und die dramatische; und als er ungefähr fünfzehn Jahre zählte, arbeitete er zwei ganze Jahre lang an einer großartig angelegten Tragödie. Diese Tatsache ist höchst bezeichnend. Wir sehen, daß die poetische Inspiration schon im zartesten Jünglingsalter nach der festen Gestaltung des Wortes und nach der bestimmenden Mitwirkung des Auges verlangte. Wir haben also einen Seher vor uns, das heißt einen Dichter, im Gegensatz zu dem bloß musikalisch angelegten Menschen, dessen Vorstellungswelt eine völlig neblige sein kann und selbst bei genialen Tonkünstlern häufig ist. Als seine Tragödie aber vollendet war, faßte der Jüngling den Entschluß, sie mit Musik zu versehen; er empfand, daß er seine dramatische Absicht ohne die Mitwirkung der Musik nicht vollkommen verwirklichen könnte. — Eine poetisch-dramatische Idee ist also der Grund des Werkes; diese Idee verlangt nach der faßbaren Gestaltung, die sie nur durch den Verstand und durch das Auge erlangen kann, das heißt, sie verlangt nach dem Worte und nach der leibhaftigen Darstellung auf der Bühne; ihr Gefühlsinhalt ist aber ein derartiger, daß er unbedingt — um den Absichten des Dichters gemäß in die Erscheinung zu

treten — die Mitwirkung der Musik erfordert. Und wenn Wagner uns erzählt, „ich traute mir ohne alles Bedenken zu, diese so nötige Musik selbst schreiben zu können“ (I, 9)[1]), so werden wir erkennen, daß einem musikalisch gänzlich Unerfahrenen dieses Vertrauen gewiß einzig aus dem Gefühl der Notwendigkeit und Unentbehrlichkeit der Musik erwachsen konnte.

Schon in diesem Erstlingswerke erblicken wir also den ganzen Wagner: Anlage und Begabung treten scharf hervor. Nicht mit dem Talent musikalischer Wunderkinder tritt Wagner in das Leben, sondern die Befähigung zur Musik erwacht erst auf das Geheiß der Poesie. Die Dichtung, ihrerseits, ist nicht etwa als Textunterlage zu einem Tongemälde erdacht, sondern als eine deklamierte Tragödie, und erst als sie fertig ist, gewahrt der Dichter, seine poetische Absicht fordere unerläßlich die Mitwirkung der Musik und seine Dichtung lasse sie zu.

Diese besondere Art der dichterischen Anlage ist die Göttergabe, die Wagner mit auf die Welt bringt: er ist zugleich Dichter und Musiker.

Wollen wir aber nicht an der Oberfläche bleiben, sondern eine Einsicht in das Wesentliche dieser Anlage gewinnen, so dürfen wir nicht eher ruhen, als bis wir erkannt haben, daß er nicht Dichter und auch Musiker ist, als enthielte er gewissermaßen in monströser Art zwei außerordentliche Anlagen, sondern, daß im tiefsten, verborgensten Grunde gerade dem poetischen Gestaltungstriebe musikalische Sehnsucht zugrunde liegt, und daß die Musik, welche dann der Dichtung — wie Duft den Blättern und Blüten eines Baumes — entströmt, doch recht eigentlich der gestaltende,

---

1) Zitate ohne nähere Bezeichnung beziehen sich ausnahmslos auf: Richard Wagner's Gesammelte Schriften und Dichtungen. Leipzig, Verlag von E. W. Fritzsch. Die Seitenzahlen nach der maßgebenden großen Ausgabe, die auch die Besitzer der kleinen Ausgabe, durch Benutzung der vergleichenden Tabellen, leicht auffinden können.

wenn auch unsichtbare Saft dieses Baumes ist. Bald kommen wir ausführlicher hierauf zurück; doch kann man es gar nicht zu oft wiederholen; denn hiermit ist der Schlüssel zu der Erkenntnis der Eigenart dieses Poeten gegeben.

Äußerst bezeichnend ist der zweite poetische Versuch Wagner's, ebenfalls ein dramatischer. Gleichzeitig von Beethoven's Pastoralsymphonie und von Goethe's Laune des Verliebten angeregt, dichtete er ein Schäferspiel und berichtet: „Hier machte ich gar keinen dichterischen Entwurf, schrieb Musik und Verse zugleich, und ließ so die Situationen ganz aus dem Musik- und Versemachen entstehen“ (IV, 312).

Fürs erste genügt es, unzweifelhafte Zeugnisse dieser Uranlage jenen beiden ersten Werken aus den Kinderjahren entnehmen zu können. Diese Zeugnisse sind um so wertvoller, als bald darauf eine mißverständnisvolle Zeit folgte.

Aufgabe einer Lebensschilderung ist es, zu zeigen, durch welche Verkettung von Umständen Richard Wagner, einige Jahre nach der Abfassung seiner ersten Tragödie, Kapellmeister und Opernkomponist wurde. Hier genügt es, darauf hinzuweisen, daß die Mißverständnisse, die noch heute jeder vernünftigen und gerechten Auffassung der Werke des großen Wort-Tondichters einen mächtigen Damm entgegensetzen, sich zum allergrößten Teil aus den zufälligen Äußerlichkeiten jener kaum fünfzehnjährigen Episode herleiten. Es handelt sich um die Zeit zwischen 1834 und 1849. Dieser verhältnismäßig so kurze Abschnitt des Lebens, die Übergangszeit zur Reife, die Sturm- und Drangperiode, hat Wagner in den Augen der Welt ein für allemal zum berufsmäßigen Musiker und zum Opernkomponisten gestempelt. Daß er in der ganzen zweiten Hälfte seines Lebens, trotz aller Entbehrungen der Verbannung, niemals mehr Kapellmeister wurde, noch eine Oper zu schreiben unternahm, und daß er sogar seine von ihm persönlich einstudierten großen Werke stets von anderen dirigieren ließ, das wird einfach übersehen. Und doch, will man Äußerliches zur Richtschnur nehmen, so sollte man wenigstens konsequent sein.

Befestigt wird der irrige Standpunkt namentlich durch folgende Tatsache: Wagner selber war während jener Übergangszeit in einem Wahn befangen. Er wollte für die Opernbühne schreiben und glaubte wirklich, seine Werke seien „Opern“, im landläufigen Sinne des Wortes. Sie waren es aber nicht. Für seine eigene Entwickelung war dieser Irrtum von verhältnismäßig geringem Belang; denn mit jedem neuen Werke machte er einen mächtigen Schritt vorwärts zur Erkenntnis seiner selbst und des neuen Dramas, das er der Welt zu offenbaren bestimmt war. Gerade in diesen Werken und durch sie verschaffte er sich Klarheit und überwand er den Irrtum. Wollen aber auch wir uns Klarheit verschaffen in bezug auf Wagner's große Kunstwerke der letzten Zeit, so ist vor allem nötig, daß auch wir den Irrtum überwinden, der uns glauben läßt, Wagner's Werke aus der ersten Periode seien lediglich Opern. Das Bezeichnende an ihnen ist gerade, daß nur ihre äußere Gestaltung der Opernform angehört, während des Dichters Genius — schon vom allerersten Werke an — in diese Form einen Inhalt hinein zu zwängen sucht und auch wirklich hineinzwängt, den sie nicht fassen kann. Diese Werke stellen die ersten Schritte dar zur Auffindung der vollendeten Form für das neue Wort-Tondrama.

Da ich nun gerade die starre Äußerlichkeit bekämpfe, die mit einem bloßen Worte, mit einer Benennung, ein Urteil auszusprechen vermeint, so bin ich selbst weit entfernt, auf einen Namen zu großen Wert zu legen. Besteht jemand darauf, diese Werke Opern zu nennen, so mache ich ihm das Recht hierzu nicht streitig; der äußeren Gestalt nach sind sie ja Opern, und Wagner hat sie selber fast immer so bezeichnet. Wenn ich sie nicht Opern, sondern Dramen nenne, so geschieht das lediglich, um die Aufmerksamkeit auf den inneren Kern zu lenken und um eine Erkenntnis anzubahnen.

Von 1833 bis 1848 entstanden nun die ersten acht Werke, und zwar stets in Paaren und in Zwischenräumen

von etwa fünf Jahren: Die Feen und Das Liebesverbot, Rienzi und Der fliegende Holländer, Tannhäuser und Lohengrin, Siegfried's Tod und Friedrich der Rotbart.

Jedem aufmerksamen Beobachter wird dieses Auftreten in Paaren aufgefallen sein; und wenn eine nähere Betrachtung ihm gezeigt hat, daß die beiden Werke eines jeden Paares in einem gewissen Sinne sich antagonistisch gegenüberstehen, in einem anderen Sinne sich ergänzen, so wird er die Überzeugung gewinnen, diese Erscheinung sei keine zufällige. Eine weitere Bestätigung wird ihm die Betrachtung der unausgeführt gebliebenen Entwürfe gewähren. Denn er wird entdecken, daß jener Antagonismus, welcher in dem ersten Paare, Die Feen und Das Liebesverbot, schon deutlich ausgesprochen war, in dem letzten Paare, Siegfried's Tod und Friedrich der Rotbart (beide aus dem Jahre 1848), zu der absoluten Gegenüberstellung eines Musikwerkes und eines gesprochenen Schauspieles heranwächst.

Dieses paarweise Auftreten so stark kontrastierender Schöpfungen, die man kaum dem selben Autor zuschreiben würde, drängt sich uns wie ein hohes Rätsel auf. Wir vermuten, daß die Erscheinung tief begründet sein müsse. Dem ist auch so.

Ich weise den Leser auf den richtigen Weg zum Verständnis der rätselhaften Erscheinung, wenn ich sage, es handle sich hier gewissermaßen um einen Konflikt zwischen dem Dichter und dem Musiker, genauer gesprochen, zwischen dem Wortdichter und dem Tondichter. Diese Aussage ist keine ganz buchstäblich unanfechtbare; zur vorläufigen Orientierung kann sie aber gute Dienste leisten.

In jener Zeit also, die bis 1848 reicht, sehen wir Wagner eine stattliche Anzahl Bühnenwerke entwerfen und zum großen Teil ausführen. Daß alle diese Werke aus rein dramatischer Inspiration hervorgingen und folglich eine einzige Reihe mit den späteren bilden, werden wir bald erkennen. Zwei Merkmale aber sind für sie bezeichnend und

unterscheiden sie von den folgenden: ihre äußere Gestalt wird durch die Benutzung der vorhandenen Opernform bestimmt; ihr innerer Gehalt strebt zwar nach jenem vollkommen erschöpfenden Ausdruck, den nur die Verbindung von Dichtkunst und Musik zu geben vermag; da aber das Geheimnis der innigen Verschmelzung beider noch nicht gefunden ist, so entstehen Schwankungen in der Anwendung dieser Ausdrucksmittel und wir erhalten eine Reihe von Werken, in denen das Verhältnis von Dichtkunst und Musik die verschiedensten Stufen durchschreitet, von dem reinen „Musikdrama" Rienzi an bis zu dem nur noch rezitierten Friedrich Rotbart. Die äußeren Zufälligkeiten der Gestaltung sind von zu geringem Belang, als daß sie uns jetzt aufhalten dürften, und eine wahre Schätzung der Bedeutung dieser Werke werden wir erst in der Folge gewinnen; gehen wir also gleich weiter, und sehen wir zu, was im Jahre 1848 geschah.

Die dramatischen Grundideen erfordern bei Wagner das Zusammenwirken von Dichtung und Musik. Wie sollen diese zwei Sprachen nun völlig harmonisch und zu einem einheitlichen Ausdrucke verschmelzen, und zwar derart, daß keine von beiden eine Beeinträchtigung erleidet, vielmehr jede erst recht uneingeschränkt nach ihrer Eigenart sich entwickeln kann? Das war das Problem.

Bis 1848 suchte Wagner die Lösung, wo sie auf den ersten Blick zu liegen schien, nämlich in einem „Wie"? „Wie können Wort und Ton zu einem höchsten, erschöpfenden dramatischen Ausdruck zusammenwirken?" — Daß sie es können, bezweifelte er nicht. Er stellte sich ja auch keine theoretische Frage; vielmehr suchte er diese Frage in seinen Werken durch die Tat zu lösen. Jede dramatische Idee, die ihn anregte, war ihm recht; zu der Darstellung auf der Bühne erwies es sich aber stets als unerläßlich, Wort und Ton heranzuziehen; denn erst ihr Zusammenwirken

tat seinem dramatischen Empfinden Genüge. Doch mit jedem neuen Werke entstand von neuem die Frage nach dem „Wie"?

Ganz ähnlich hatte sich Gluck die Frage gestellt; er suchte sie durch eine gewissenhafte Vermählung von Ton und Wort zu beantworten; der Erfolg war nur eine Reform der Oper, nicht die Geburt eines wahren Dramas. Mozart hatte in Teilen seiner herrlichen Opern das Problem tatsächlich gelöst, aber unbewußt und ohne daß er oder andere die grundsätzliche Bedeutung seiner Neuerungen gemerkt hätten. Wagner ging nun insofern den selben Weg wie Mozart, als er zuerst unbewußt die Lösung häufig fand; mit anderen Worten, er ging den Weg des echten, genialen Künstlers. Ihm konnte dieser Erfolg aber unmöglich genügen, weil er eben nicht, wie Mozart, nur Musiker, sondern auch Dichter war, und vor allem, weil jedes seiner Werke aus einer tiefen dramatischen Idee entsprang, welche auf der Bühne lebendig werden sollte. Er vermochte es nicht, Musik zu einem Text zu schreiben, sondern Dichtung und Musik mußten innig vermählt aus einem einzigen Quell entströmen, dem Drama. Im Herzen des Poeten Wagner waren sie auch von jeher eins. Bei der Ausführung jedoch stellten sich Ungleichheiten und ein Schwanken im Gebrauch der Ausdrucksmittel ein; zum Teile rührten sie von der ganzen Beschaffenheit unseres Begriffes „Oper", zum Teile aber von einem tiefer liegenden Grunde her. Auf diesen kam nun Wagner im Jahre 1848.

Als er nämlich nach Vollendung des fast rein musikalischen Werkes Lohengrin an die Gestaltung eines neuen Dramas, Friedrich der Rotbart, ging, bemerkte er, daß dieses gar keiner Musik bedürfe, was für Wagner bedeutete, daß es gar keine Musik zulasse. Und da ging es ihm plötzlich auf, das Problem selbst sei falsch gestellt. Er sah ein, daß es sich nicht um ein „Wie", sondern um ein „Was", handele! Nicht so darf man fragen: „wie können Wort und Ton zu einem höchsten, erschöpfenden Ausdruck zusammenwirken?", sondern: „was für ein Gegenstand ist es, der

eines so erhabenen Ausdruckes bedarf? und der ihn folglich für seine künstlerisch vollendete Darstellung erheischt?" Das „Wie" ist im Verhältnis nebensächlich und entzieht sich vielleicht jeder dogmatischen Beantwortung.

Ich bitte den Leser, sich der großen grundsätzlichen Bedeutung dieser veränderten Fragestellung recht klar bewußt zu werden. Denn aus diesem „Was"? entsprang die neue und vollkommenste dramatische Kunst; eine Kunst, die sich nicht nur durch die Wahl der Ausdrucksmittel, sondern im Gegenteil vor allem durch ihren — die neuen Ausdrucksmittel bedingenden — Inhalt von den anderen Formen des Dramas unterscheidet. Sobald die Frage klar gestellt war, war auch die Antwort da. Wie sollte der Mann, der die Antwort vor bereits zehn Jahren, in der Konzeption des Fliegenden Holländers unbewußt gegeben hatte, sie jetzt nicht sofort finden? Sie kam wie eine plötzliche Offenbarung: „Ein Inhalt, der einzig dem Verstande faßlich ist, bleibt einzig auch nur der Wortsprache mitteilbar; je mehr er aber zu einem Gefühlsmomente sich ausdehnt, desto bestimmter bedarf er auch eines Ausdruckes, den ihm in entsprechender Fülle endlich nur die Tonsprache ermöglichen kann. Hiernach bestimmt sich ganz von selbst der Inhalt dessen, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat: es ist das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche" (IV, 388).

In diesen wenigen Worten liegt die schöpferische Tat von Wagner's Leben.

Indem die unmittelbare Veranlassung zu dieser Einsicht aus der Beschäftigung mit Friedrich der Rotbart hervorging, wurde das Jahr 1848 zum Wendepunkt in der Geschichte von Wagner's künstlerischem Schaffen. So wie sein Leben, wird auch sein künstlerisches Schaffen durch das Jahr 1848 in zwei scharf geschiedene Perioden getrennt. Jede umfaßt fünfunddreißig Jahre. Die erste ist die Periode des unbewußten, die zweite die des bewußten künstlerischen Wollens.

Nichts kann mehr irreführen als die übliche Einteilung der Bühnenwerke Wagner's in drei Gruppen, von denen die erste bis einschließlich Rienzi reicht, die zweite den Fliegenden Holländer, Tannhäuser und Lohengrin, die dritte die späteren Werke umfaßt. Anstatt das Verständnis zu fördern, gehört diese überall eingebürgerte Redensart von den „drei Manieren" zu jenen oberflächlichen Gedankenlosigkeiten, welche die Einsicht in Wagner's so einfachen Lebensgang geradezu unmöglich machen. Die Unstichhaltigkeit jener Einteilung geht schon zur Genüge daraus hervor, daß der Fliegende Holländer in fester Gestalt bereits dastand, ehe Rienzi fertig komponiert war, und daß Wagner zwischen dem Fliegenden Holländer und Tannhäuser die Sarazenin schrieb, die sich dem Rienzi wieder näherte. Geht man auf den Grund, so sieht man Wagner's Drang nach dramatischer Gestaltung sich von seiner Kindheit an in einer einzigen geraden Linie bewegen; gegen die großartige Einfachheit dieses Gestaltungstriebes verschwinden die äußeren Zufälligkeiten; wer Wagner schildern will, hat ihre Nichtigkeit aufzudecken. Die Einteilung in zwei Perioden entspricht dagegen einem inneren Vorgange, sie bringt eine tiefe Wahrheit zum Ausdrucke. Wagner selber sagt: „Als ich den Friedrich — mit vollem Wissen und Wollen aufgab, — — hatte ich eine neue und entscheidende Periode meiner künstlerischen und menschlichen Entwickelung angetreten, die Periode des bewußten künstlerischen Wollens auf einer vollkommen neuen, mit unbewußter Notwendigkeit von mir eingeschlagenen Bahn, auf der ich nun als Künstler und Mensch einer neuen Welt entgegenschreite" (1851).

Die folgenden Werke, geschaffen auf der Grundlage jener oben erwähnten Einsicht und befreit von dem Gespenst der Oper, offenbaren diese „neue Welt".

Waren diese zwei Perioden durch eine mathematisch scharfe Linie geschieden? Nein, das wäre psychologisch

unmöglich. Zuerst bestürmten neue dramatische Ideen den Dichter, der, von dem plötzlich hereingebrochenen Lichte noch geblendet, sie nicht zu vollendeter Gestaltung zu führen vermochte, der uns aber in Wieland der Schmied und Jesus von Nazareth herrliche Zeugnisse aus jener Zeit hinterlassen hat. Dann erkannte der Meister die Notwendigkeit der Sammlung, und in der nun folgenden Reihe von Schriften verschaffte er sich volle Klarheit über die Bedeutung und die Tragweite der von ihm selbst vollbrachten Tat. „Nur insofern kann ich mit einiger Befriedigung auf meine in den letzten Jahren gespielte Literatenrolle zurückblicken, als ich fühle, daß ich mir selbst dabei vollkommen klar geworden bin“, schreibt Wagner an Uhlig. Kunst und Revolution (1849), Das Kunstwerk der Zukunft (1850), Oper und Drama (1851), sind eigentlich Selbstgespräche; wer hätte sie damals verstehen sollen? wir wissen ja auch, daß sie von niemandem verstanden wurden. Wagner selber gesteht: „Ich mußte mir immerfort wie ein monologisierender einsamer Wanderer vorkommen“. Erst mit Eine Mitteilung an meine Freunde (1851) wendet er sich wieder an die Welt; jetzt aber nicht mehr, wie vor 1848, an die gesamte Mitwelt, sondern eben nur an seine Freunde, das heißt, an diejenigen, die mit ihm „einer neuen Welt entgegenschreiten“ wollen. Dann erst nahm er das dramatische Schaffen wieder auf.

Man sieht, daß die genannten Schriften einen wesentlichen Bestandteil des künstlerischen Schaffens bilden. In ihnen erst gelangte Wagner zum Bewußtsein seiner eigenen Bedeutung, und auch wir können wohl nicht anders als durch ein Versenken in diese Schriften ein erschöpfendes Bewußtsein davon erlangen, was Wagner ist. Denn wenn auch die durch Wagner geschaffene, neue dramatische Kunst organisch aus den älteren Kunstformen hervorgegangen ist, so muß ihr doch — soll sie Wurzel schlagen und aufblühen — der Boden bereitet werden, was nur durch das Verständnis des Angestrebten möglich ist. Wagner „schreitet einer neuen

Welt zu“; nirgends in der alten kann seine Kunst wirklich gedeihen, vor allem dort nicht, worauf sie meistens angewiesen ist, auf den Opernbühnen; und Bayreuth ist nur eine möglichste Annäherung an das Erträumte. Diese Schriften, von Wagner auf der Sonnenwende zwischen zwei Lebensperioden verfaßt, sind der richtige Weisheitsborn für uns alle, die wir auf der Scheidewand zwischen zwei Welt- und Kunstepochen stehen.

Für den näheren Zweck dieses Kapitels ist nun vor allem die Einsicht wichtig, daß wir erst von diesem Ruhepunkte aus einen klaren Überblick über das gesamte dramatische Schaffen des Meisters gewinnen, sowohl über das vorangegangene wie über das nachfolgende. Deswegen soll der nun folgende Abschnitt einer näheren Betrachtung des Hauptergebnisses dieser Schriften bezüglich des Wort-Tondramas gewidmet sein. Erst wenn wir darüber Klarheit erlangt haben, werden wir die einzelnen Werke untersuchen, und zwar stets von diesem Standpunkte des mit vollem Bewußtsein erkannten und gewollten Kunstwerkes aus; dann werden wir einsehen, daß die Werke der ersten Periode der Ausdruck des inneren Strebens nach dem deutlich Geahnten, aber noch nicht logisch Erfaßten sind, und hierdurch werden wir wiederum für die Beurteilung der Werke der zweiten Periode eine breitere und fruchtbarere Grundlage bereitet haben.



II.

Die Lehre vom Wort-Tondrama.

Erlösung dem Erlöser!
Richard Wagner.

Die Betrachtung, die wir jetzt der entscheidenden Tat des Jahres 1848 widmen müssen, der „Bestimmung des Inhaltes dessen, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat“, wird eine kurze sein. Der Zweck dieser Schrift ist nur, einzuführen, anzuregen; der Kenner möge mir also verzeihen, wenn vieles Wichtige übergangen wird; es geschieht mit Absicht. Auf manches wird übrigens an anderen Stellen aufmerksam gemacht. Hier soll nur so viel vorgebracht werden, wie zur Beleuchtung der betreffenden Frage unerläßlich notwendig ist.

Eigentlich gibt es drei reinmenschliche Kunstarten, wie Wagner, in dem „Kunstwerk der Zukunft“ ausführlich dartut: Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst. Aus dem Zusammenwirken dieser drei entstand das antike Drama. Die Jahrtausende haben die Ausdrucksmittel, über welche diese Kunstarten verfügen, erweitert, geändert; vor allem die der Tonkunst, welche, einem „tief innerlichen Bedürfnisse der ganzen modernen Menschheit zu Folge,“ aus dürftigen Anfängen zu einer gewaltigen Macht angewachsen ist. Auch heute aber wird das vollkommene Drama nur durch das Zusammenwirken dieser drei entstehen können (wobei wohl zu bemerken ist, daß man unter Tanzkunst die Mimik im weitesten Sinne, also auch jede Gebärde, jede sichtbare Bewegung zu verstehen hat). Daß dem so ist, ergibt sich schon aus dem Begriffe eines „vollkommenen“ Dramas, als welches nur ein solches zu gelten hat, das sich an den ganzen Menschen wendet.

Um uns aber von dem ganzen Menschen eine deutliche Vorstellung zu machen, müssen wir ihn als aus zwei Teilen zusammengesetzt denken; alle Denker der Welt, wie verschieden ihre Terminologie auch gewesen sein mag, haben das anerkannt. Die tatsächliche Einheit des Individuums wird dadurch nicht geleugnet. Es gibt einen logisch denkenden, sinnlich ergreifenden Menschen, und es gibt einen intuitiv erfassenden, im Gefühl sich kundgebenden Menschen. Tritt man nun an diese Erscheinung nicht vom philosophischen, sondern vom künstlerischen Standpunkte heran, so faßt man sie am allerklarsten mit Wagner folgendermaßen zusammen: „Der Mensch ist ein äußerer und ein innerer. Die Sinne, denen er sich als künstlerischer Gegenstand darstellt, sind das Auge und das Ohr: dem Auge stellt sich der äußere, dem Ohre der innere Mensch dar“ (III, 78). Häufig nennt auch Wagner den äußeren Menschen den „Leibes-“, den inneren den „Herzensmenschen.“ Zwischen diesen beiden, Auge und Ohr, steht aber vermittelnd der Verstand, dessen der Sinnlichkeit sich zuwendende — oder mit anderen Worten „künstlerische“ — Tätigkeit die Phantasie ist. Wir gelangen also auch hier zu einer Dreifaltigkeit: Auge, Ohr und Verstand, deren Parallelismus mit der vorigen, Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst, ein strenger ist.

Die Grundanschauung Wagner's ist nun folgende: „Wo es den unmittelbarsten und doch sichersten Ausdruck des Höchsten, Wahrsten, dem Menschen überhaupt Ausdrückbaren gilt, da muß auch der ganze vollkommene Mensch beisammen sein, und dies ist der mit dem Leibes- und Herzensmenschen in innigster, durchdringendster Liebe vereinigte Verstandesmensch, — keiner aber für sich allein“ (III, 81).

Man mag diese Anschauung teilen oder nicht, jedenfalls hat man kein Recht, über Wagner zu reden, wenn man sie nicht kennt und vollkommen begriffen hat; denn sonst weiß man nicht, was er in seinem Kunstwerke erstrebte.

Wie verhalten sich nun unsere gewöhnlichen Vorstellungen von Musiker und Dichter zu jener soeben gegebenen Definition des „ganzen Menschen?“

Unter Musiker verstehen wir fast ausnahmslos einen Künstler, der sich ausschließlich an das Ohr, also ausschließlich an den Herzensmenschen wendet. Der Dichter dagegen wendet sich, wenn er nur zum Gelesenwerden schreibt, ausschließlich an die Phantasie; ist er Bühnendichter, so gebraucht er wohl das Ohr als Organ zur Mitteilung der Verstandessprache, in Wahrheit wendet er sich aber nur an die Phantasie und an das Auge. Vereinigt wenden sich Dichter und Musiker an Auge und Ohr im Tanz, an Phantasie und Ohr im Liede. Für unseren augenblicklichen Zweck genügt es festzustellen, daß, wenn, wie soeben behauptet wurde, der dramatische Dichter sich an Phantasie und Auge, der Musiker sich an das Ohr richtet, beide vereint dem „ganzen, vollkommenen Menschen“ Genüge tun müssen; wobei wohl zu bemerken ist, daß der Dichter nicht nur durch den Verstand auf die Phantasie wirkt, sondern auch als Seher dem Auge die greifbare Gestalt auf der Bühne und die bestimmende Gebärde, sowie auch die szenische Umgebung gibt. In diesem Sinne können wir nunmehr die Behauptung aufstellen: das vollkommene Drama verlange die Zusammenwirkung von Dichter und Musiker.

Wie aber haben wir uns dieses Zusammenwirken vorzustellen? Es ist durchaus notwendig, hierüber bis zur vollen Klarheit vorzudringen.

Der Dichter ist der Erfinder, der Erzähler, der Seher; er ist, wie Wagner sagt, der „Wissende des Unbewußten,“ der Absichtsvolle: das heißt also, er ist derjenige, der von der sichtbaren, denkbaren Welt ausgeht, um an der Himmelsleiter der Phantasie ihr zu entsteigen. Und wohin gelangt er da? In die Welt des Gefühls. „Nur durch die Phantasie vermag der Verstand mit dem Gefühle zu verkehren“

(IV, 100). Die Musik dagegen besitzt keinen irgendwie gearteten Anknüpfungspunkt mit der sichtbaren Welt, „sie ist geradeweges eine Offenbarung aus einer anderen Welt“ (VII, 149), oder wie Schopenhauer sagt: „sie offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus in einer Sprache, die des Menschen Vernunft nicht versteht.“ Nichts ist irriger als die Annahme, die Musik sei in irgendeinem Sinne ein Ausfluß der Phantasie; ihre Welt ist die gestaltlose Welt des Gefühles; aber „aus der Allgemeinheit der Sprache der Musik entspringt es, daß unsere Phantasie so leicht durch sie erregt wird und nun versucht, jene ganz unmittelbar zu uns redende, unsichtbare und doch so lebhaft bewegte Geisterwelt zu gestalten“ (Schopenhauer). Hier also ist der Berührungspunkt. Der Dichter — oder sagen wir lieber, der dichterische Teil eines jeden Menschen — erfaßt das ihm von der Anschauung und dem Verstande Gegebene, um sich aus diesem Stoffe, vermittelst der Phantasie, eine neue Welt zu erbauen; der Drang hierzu, die erforderliche „Erregung der Phantasie“, erwächst dem Verstandesmenschen aber aus der Sehnsucht seines Gefühlsmenschen, dem Undenkbaren und Unsichtbaren — jener „anderen Welt“, die er im Busen trägt — Gestalt zu geben.

Nun besitzt diese „andere Welt“, obwohl sie weder dem Auge noch dem Verstande zugänglich ist, nichtsdestoweniger eine Sprache, und zwar eine völlig unvermittelte, „das innerste Wesen offenbarende,“ eine Sprache die „so unverständlich sie nach den Gesetzen der Logik ist, eine überzeugendere Nötigung zu ihrem Verständnisse in sich schließen muß, als eben jene Gesetze sie enthalten“ (VII, 150); diese Sprache ist die Musik. Die Musik wendet sich aber auch ausschließlich an den „anderen, inneren“ Menschen. Dem äußeren vermag sie nicht sich unmittelbar mitzuteilen. Und gerade so wie wir vorhin sahen, der Verstand stehe vermittelnd zwischen Auge und Ohr, ebenso erkennen wir hier, daß die Phantasie und ihre Gebilde zwischen dem äußeren

und dem inneren Menschen vermitteln. Die Sehnsucht des inneren Menschen ist es, was den äußeren zu dichten veranlaßt; hier allein begegnen sich beide. Will aber der Dichter der Sehnsucht des inneren Menschen im höchsten Maße gerecht werden, so wird die Schöpfung seiner Phantasie eine solche sein, daß dieser innere Mensch sich mit seiner eigenen und einzigen Sprache, der Musik, in ihr wird ergehen können. Gewiß offenbart sich der innere Mensch in aller Kunst, doch mit Ausnahme der Musik immer nur indirekt, wie in einem Spiegelbilde, und speziell im gesprochenen Drama auf der Spiegelfläche eines bewegten Wassers, das ihn nie ganz rein zeigt, sondern ihn durch allerhand verzerrte und tanzende Linien hindurch erraten läßt; denn hier kann sich die innerste Seele nur auf dem Umwege der Verstandessprache und durch die Rückschlüsse, welche die leibhaftig vollführten Taten auf sie gestatten, kundgeben. Will nun der innere Mensch sich daran nicht genügen lassen, so muß er sich auch mit seiner eigenen Sprache an dem Gedichte beteiligen, und diese Sprache ist die Musik.

Wäre Musik wirklich nur Mathematik, wie einige haben behaupten wollen, so bestünde hier gar kein Problem. Eine Diskussion über diese grundsätzliche Frage halte ich aber für überflüssig, da wir das lebendige Zeugnis des eigenen Herzens besitzen, daß Musik „Ausdruck“ ist. Und da entsteht nun in der Tat ein Problem: wie soll dieser nie endenden Sehnsucht der Musik nach sichtbarer Gestaltung, nach greifbaren Wesen, die sie umarmen und zu ihren Regionen reinen Gefühlslebens mit hinaufziehen kann, entsprochen werden? Wie weit sich der Mensch, infolge einer geradezu kunstfeindlichen, äußerlich formellen Kultur in dieser Beziehung verirren konnte, ersehen wir aus der „Oper“. Denn in der Oper, wie sie, auf einer falschen Grundlage errichtet, geschichtlich aufgewachsen ist, erleben wir das Unding: eine absolute Musik, die sich also nur an den Gefühlsmenschen wendet, aufgepfropft auf ein Gedicht,

welches sich schon erschöpfend an den Verstandesmenschen richtet, und welches, mit Ausnahme einer Anzahl lyrischer Momente, in gar keiner Beziehung zu der unsichtbaren Welt der Musik steht. In der Oper ist überhaupt die Musik das Äußerliche, der Aufputz, sozusagen, des Ganzen, während sie ihrem tiefsten Wesen nach dazu berufen ist, immer und überall das Innerliche zu sein. Mit dieser letzten Erkenntnis ist uns aber auch der Weg zur Lösung des Problems gewiesen: nicht kann man verlangen, daß die Musik zu einem beliebigen Text „Ausdruck" liefere, wie das in der Oper tatsächlich geschieht, sondern die Dichtung selber — sowohl in den Bildern, die sie dem Auge bietet, wie auch in den Gestaltungen und Ereignissen, mit denen sie den Verstand bannt — die Dichtung muß ganz und gar aus der Sehnsucht des inneren Menschen hervorgehen, das heißt, sie muß aus dem Geiste der Musik geboren werden. Der innere Mensch, die Musik — das sind hier die Gesetzgeber. Nur wenn Dichter und Musiker das wissen, kann ihr Zusammenwirken ein ersprießliches sein, und vermögen sie es, ein einheitliches, vollkommenes Wort-Tondrama zu schaffen.

In diesem Drama nun setzt die Musik unsere Seele in unmittelbare Berührung mit der Seele des betreffenden Handelnden, dessen leibhaftige Erscheinung und dessen Schicksal uns durch Auge und Verstand bekannt wurden; sie offenbart uns den inneren Menschen. Nicht bloß den „inneren Menschen" aber offenbart sie uns; sondern überhaupt die innere Welt, also das alles, was, dem logischen Verstande unzugänglich, hinter jeder Erscheinung, hinter jedem Vorgange steckt, und was unsere Seele empfindet, ohne daß die Wortsprache es jemals zum Ausdrucke bringen könnte. Mit anderen Worten: die Musik offenbart nun das Ewige, das ewig Unaussprechliche an dem Gleichnisse, welches die Dichtung dem Auge und dem Verstande vorführt.

Daß das höchste Drama nur ein solches sein kann,

welches den beiden Seiten unserer geheimnisvollen Natur in der angedeuteten Weise gerecht wird, und daß es folglich nur aus dem Zusammenwirken von Dichter und Musiker hervorgehen kann, dürfte selbst nach so kurzen Ausführungen einleuchten. Das zuletzt Gesagte ist aber noch nicht präzis genug. Damit die theoretische Erkenntnis, daß die dramatische Dichtung aus dem Geiste der Musik geboren werden muß, praktisch verwertbar werde, muß sie dem logischen Verstande des Künstlers in einer praktischen, faßbaren Form vorgeführt werden. Erst dann ist die Natur des Wort-Tondramas klar erkannt und vermögen wir die Lebensbedingungen des neuen Kunstwerkes zu überblicken, die natürlich andere sein werden als die von Kunstwerken, welche sich nur mit Bruchteilen unserer Natur befassen. — Die gesuchte zweite Formel werden wir klar und überzeugend herausarbeiten können, wenn wir nun zu Richard Wagner und zu der Betrachtung seiner geschichtlichen Entwicklung zurückkehren.

Was das vollkommene Wort-Tondrama, geboren aus dem Geiste der Musik, anbelangt, so hat Richard Wagner die Intuition dieses Werkes mit auf die Welt gebracht. Es ist nicht wahr, daß er auf dem Wege der Reform der Oper zu dem Begriffe des „Kunstwerkes der Zukunft“ gekommen sei; nebenbei gesagt ist der Gedanke, daß man durch Herumbessern an einer solchen Mißgeburt wie die Oper zu der Vorstellung des erhabensten aller Kunstwerke gelangen könne, an und für sich eine logische Verirrung. Wir haben gesehen, daß Wagner sich bereits als Schulkind das Drama gemäß den großen Linien des soeben Dargelegten dachte. Von Anfang an drängt seine dichterische Phantasie mit Ungestüm bis mitten in jene Gefühlswelt vor, wo der Gedanke und das Wort in Musik aufgehen müssen, — und andererseits strebt das unermeßlich tiefe Meer dieser musikalischen Gefühlswelt mit nie endender Sehnsucht nach

klarer Gestaltung, nach Mitteilung, nach der freien Ausdehnung, die ihr nur werden kann, wenn sie, vermöge der Phantasie, den ganzen Menschen auf ihren Fluten hat mitreißen können. Dieses wie noch kein Früherer zu empfinden, war Wagner von den Göttern gegeben. Gerade dieses ist das Bezeichnende, das, was seiner Physiognomie als Dichter das individuelle Gepräge aufdrückt. Von Kind an, sein ganzes Leben hindurch, hat Wagner nie etwas Anderes als das Drama gewollt; das Drama jedoch war für ihn immer ein Werk, das sich an den ganzen Menschen, an den äußeren und an den inneren, wenden sollte.

Anders verhält es sich mit dem zweiten Punkte: wie ein solches Drama tatsächlich verwirklicht werden sollte. Das war ein Problem, welches wohl nur unter Zuhilfenahme der überlegenden Vernunft gelöst werden konnte. Das heißt, in erster Linie kam natürlich die Praxis, mit anderen Worten, die Beispiele, an denen die Überlegung stattfinden konnte; denn durch reine, abstrakte Vernunft läßt sich nicht die geringste Erkenntnis bezüglich der Kunst erreichen. Auch die tiefe Einsicht in das Wesen aller Kunst, welche Wagner infolge seiner seltenen Kenntnis der griechischen Dramatiker, des Shakespeare, und, auf der anderen Seite, der in Beethoven ihren Höhepunkt erreichenden deutschen Musik besaß, konnte nur seinen Geist erweitern und seinen Blick schärfen; die Lösung brachte sie nicht. Seine berufsmäßige Beschäftigung mit der Oper, die ihn mit allem vertraut machte, was auf diesem Gebiete geschaffen worden war, konnte ihm höchstens zeigen, daß nach dieser Richtung hin nichts zu hoffen sei; selbst die Wundertaten eines Mozart mußten eher verwirrend als klärend wirken, bis das Geheimnis entdeckt worden war. Wagner mußte sich also selbst die Beispiele schaffen. Erst als er dies in einer Reihe von Werken getan hatte und auf intuitivem Wege bis dicht an die Lösung herangetreten war, erst dann kam die Erkenntnis. Da trat der Augenblick ein, wo, um eine dauernde Brücke zwischen den beiden Teilen

der menschlichen Natur zu schlagen, die Tätigkeit der trennenden und bindenden Vernunft in Anspruch genommen werden mußte — es bedurfte einer klaren Einsicht. Zu dieser klaren Einsicht gelangte Wagner erst nach vielen Jahren, genau am Mittelpunkte seines Lebens, im Jahre 1848.

Diese Einsicht war folgende:[1] „(1^{0}) Das in der musikalischen Sprache Auszudrückende sind nun aber einzig *Gefühle* und *Empfindungen*: sie drückt den von unserer, zum reinen Verstandesorgan gewordenen Wortsprache abgelösten Gefühlsinhalt der rein-menschlichen Sprache überhaupt in vollendeter Fülle aus. (2^{0}) Was somit der absoluten musikalischen Sprache für sich unausdrückbar bleibt, ist die genaue Bestimmung des Gegenstandes des Gefühles und der Empfindung, an welchem diese selbst zu sicherer Bestimmtheit gelangen: (3^{0}) die ihm notwendige Erweiterung und Ausdehnung des musikalischen Sprachausdruckes besteht demnach im Gewinne des Vermögens, auch das Individuelle, Besondere, mit kenntlicher Schärfe zu bezeichnen, und (4^{0}) dieses gewinnt sie nur in ihrer Vermählung mit der Wortsprache. (5^{0}) Nur aber dann kann diese Vermählung eine erfolgreiche sein, wenn die musikalische Sprache zu allernächst an das ihr Befreundete und Verwandte der Wortsprache anknüpft; genau da hat die Verbindung vor sich zu gehen, wo in der Wortsprache selbst bereits ein unabweisliches Verlangen nach wirklichem, sinnlichem Gefühlsausdrucke sich kundgibt. (6^{0}) Dies bestimmt sich aber einzig nach dem *Inhalte* des Auszudrückenden, inwiefern dieser aus einem Verstandes- zu einem Gefühlsinhalte wird. Ein Inhalt, der einzig dem Verstande faßlich bleibt, bleibt einzig auch nur der Wortsprache mitteilbar; je mehr er aber zu einem Gefühlsmomente sich ausdehnt, desto be-

1) Anmerkung: Um dem Leser das Verständnis dieser wichtigen Stelle zu erleichtern, habe ich die Gliederung des Argumentes durch Zahlen sichtbar gemacht.

stimmter bedarf er auch eines Ausdruckes, den ihm in entsprechender Fülle endlich nur die Tonsprache ermöglichen kann. (Folgerung aus diesen Prämissen:) Hiernach bestimmt sich ganz von selbst der Inhalt dessen, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat: es ist das von aller Konvention [von allem Historisch-formellen] losgelöste Reinmenschliche" (IV, 388).

In dem vorangegangenen Kapitel sahen wir, in welchem geschichtlichen Zusammenhange Wagner zu dieser Erkenntnis gelangt war; es geschah bei der Beschäftigung mit Friedrich dem Rotbart. Doch jetzt, nachdem wir uns Klarheit über das Wesen eines vollkommenen Dramas verschafft haben, werden wir leicht begreifen, warum es ausschließlich „das von allem Historisch-formellen, von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche" darstellen kann. Diese Bedingung, diese Bestimmung des dichterischen Stoffes stellt die Musik, stellt der „innere Mensch".

Es ist aber so unbedingt notwendig, diesen Punkt mit vollkommen überzeugender Klarheit zu erfassen, daß ich die Geduld des Lesers noch ein letztes Mal in Anspruch nehmen will.

Die unmittelbare Beteiligung des inneren Menschen mit seiner Sprache, der Musik, erkannten wir als Grundlage des vollkommenen Kunstwerkes. Für den inneren Menschen existiert nun aber das Historische, das Konventionelle, das Zufällige gar nicht; nur für den Verstand sind diese überhaupt begreiflich, und am allerdeutlichsten zeigt dies die Musik selbst, die unfähig ist, irgend welches durch Verstand oder Auge faßbare Objekt darzustellen. „Das in der musikalischen Sprache Auszudrückende sind einzig Gefühle und Empfindungen" (IV, 387); „die Musik spricht nie die Erscheinung, sondern allein das innere Wesen aller Erscheinung aus" (Schopenhauer). Nun kann man allerdings einwerfen: gerade auf Grund der konventionellen Gestaltung des Lebens können sich Vorfälle ereignen, welche Gefühle und Empfindungen in leidenschaftliche Aufwallung versetzen, — oder man kann sagen: wenn die Musik das innere

Wesen aller Erscheinung ausspricht, warum denn auch nicht das innere Wesen eines historisch-formellen Vorganges? In der Tat herrschen gerade in bezug hierauf die größten, verwirrendsten Mißverständnisse, sowohl bei den angeblichen Anhängern, wie bei den Bekämpfern Richard Wagner's. Und doch ist die Sache sehr einfach, und man möchte in helle Verzweiflung über den Unverstand der Menschen geraten, wenn man häufig jenen entscheidenden Satz Wagner's so aufgefaßt sieht, als solle im Drama einzig das Mythologische behandelt werden, während doch die Wahl des Stoffes zu Wagner's einzigem rein auf Mythos beruhenden Werke (Der Ring des Nibelungen) aus der Zeit vor „Friedrich Rotbart" her datiert und er später nicht nur die Legende, sondern auch das volle bürgerliche Leben auf die Bühne brachte. Gewiß finden wir das Reinmenschliche überall; nach dieser Richtung hin enthält obige Bestimmung des Inhaltes, den der Wort-Tondichter einzig auszusprechen vermag, gar keine Beschränkung. Der Heißhunger neuerer Komponisten nach skandinavischen Mythen — als besäße Norwegen ein Monopol des Reinmenschlichen — ist einfach kindisch. Besagt wird durch jenen Satz einfach, daß in dem vollkommenen Drama an jedem Vorgang nur das Reinmenschliche ausgesprochen werden kann, möge der Dichter nun seinen Vorwurf hernehmen, woher er wolle. Nur in dem Grade, in welchem es ihm gelingt, das Reinmenschliche eines beliebigen Stoffes zu erfassen und überzeugend vor uns hinzustellen, so daß der Zuschauer, selber von aller Konvention losgelöst, nur noch in der Betrachtung des Reinmenschlichen versenkt bleibt, nur insofern er dies vermag, wird es ihm gelingen, ein vollkommenes Kunstwerk zu schaffen.

Der Grund ist offenbar.

Wir sahen unser Kunstwerk aus der Sehnsucht des inneren Menschen, aus der Sehnsucht der Musik hervorgehen. Sehnte sich aber die Musik nach Gestaltung, so sehnte sich der Dichter — von jeher — nach Aufgehen im Gefühle. Von jeher war das Höchste, was ein Dichter

erreichen konnte, die Ahnung des Reinmenschlichen. Wenn nun beide Teile der menschlichen Natur sich entgegenkommen und umarmen sollen, wie könnten sie es anders, als auf diesem einzigen ihnen beiden zugänglichen Boden des Reinmenschlichen? Es liegt hier eine gegenseitige, doppelte Bedingung vor; jedes ist zugleich bedingend und bedingt. Des Dichters Sehnsucht ist es, seine individuelle, zufällige Gestalt in eine allgemeine, ewige Wahrheit aufgehen zu sehen; das kann aber nur durch Aufgehen in den Geist der Musik geschehen; wenn noch Zufälliges, Konventionelles, Formelles an dieser Gestalt haftet, so ist dieses Aufgehen unmöglich, da die Musik nur das Wesentliche, das allen Allgemeine auszudrücken vermag. Der innere Mensch seinerseits sehnt sich nach Gestaltung; er will mit dem äußeren Menschen direkt verkehren können; er will seine eigene Sprache, die Musik, mit ihm reden, um ihn auf diese Art zu sich emporzuheben in die Welt des Unendlichen; das vermag er aber nur, wenn der Dichter das Auge mit Gestalten und den Verstand mit Situationen gefesselt hat, welche die Musik ganz umfassen kann. Gönnt man der Musik diesen unmittelbaren Verkehr mit dem äußeren Menschen durch die Gestalten der Phantasie nicht, so kann sie nur mit sich selbst spielen und kann niemals ihre Bestimmung erfüllen, das Ewige im Vergänglichen, das Allgemeine im Einzelnen zu offenbaren; bietet man ihr einen Stoff an, aber einen Stoff, in welchem das Vergängliche wirklich vergänglich, d. h. historisch-formell, und das Einzelne wirklich zufällig und willkürlich, d. h. konventionell ist, so kann sie mit ihm nichts anfangen. Wir bekommen in diesem Falle, was uns alle Opern bieten, ein Gedicht auf der einen Seite und eine Musik auf der anderen. Und heißt der Musiker Mozart oder Beethoven oder Gluck, so hören wir jedesmal, wenn im Laufe der nur für den Verstand begreiflichen Intrigen ein reinmenschliches Moment eintritt, herrliche Musik, und sind umso verwirrter und deprimierter, wenn wir gleich darauf in den willkürlichen, unmotivierten

Zusammenklang von Wort und Ton zurückversetzt werden. Deswegen muß das Wort-Tondrama aus der Sehnsucht des inneren Menschen, aus der Musik heraus geboren werden; und darum kann es auch nur das von aller Konvention, von allem Historisch-formellen losgelöste Reinmenschliche darstellen.

Die wichtigste Folge hiervon ist eine Verschiebung des ganzen Dramas nach innen. In bezug auf die sogenannte „Handlung" sind die Bedingungen im neuen Kunstwerke sehr wesentlich andere, als in dem gesprochenen Drama. Die äußeren Vorgänge, die hier den größten Teil des Gedichtes ausfüllen, sind im Wort-Tondrama auf ein Mindestmaß zurückzuführen; die inneren Vorgänge dagegen, die der Wortdichter nur andeuten oder beschreiben konnte, bilden nunmehr die eigentliche Handlung. Die Musik, gestützt auf unsere durch Auge und Verstand vermittelte Kenntnis der Situation, führt uns das innere Leben unmittelbar vor. Wenn also das äußere Gebiet des neuen Dramas ein streng beschränktes ist, so ist dagegen seine Ausdehnung nach innen eine unermeßlich weite; es eröffnen sich dem Poeten bisher ungeahnte Möglichkeiten.

Mit dieser Bestimmung des Inhaltes ist die Frage, wie das vollkommene Drama zu verwirklichen, wie das harmonische Zusammenwirken von Dichter und Musiker zu bewerkstelligen sei, erschöpfend beantwortet. Technische Regeln gibt es keine.

Nun wird auch klar, weswegen Wagner in der Praxis so dicht an die Lösung des Problems herangetreten war, noch ehe seine Vernunft die klare Einsicht in den einfachen, aber verborgenen Sachverhalt erlangt hatte: seine Werke waren eben alle, vom ersten an, aus dem Geiste der Musik geboren; in allen seinen Gestaltungen war die Sehnsucht des inneren Menschen das Bestimmende gewesen. Doch durch die klare, erschöpfende Vernunftseinsicht dessen, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat, gewann er für seine eigenen Schöpfungen einen ganz anders sicheren Boden und eine unvergleichlich verklärtere Gestalt; und der Welt schenkte

er durch diese Einsicht die Kenntnis des höchsten Kunstwerkes.

Das war die Tat des Jahres 1848.

Diese Andeutungen werden, hoffe ich, genügt haben, um dem Leser eine Ahnung von der Bedeutung des gewonnenen, neuen Kunstideals zu geben. Er darf aber nicht glauben, eine derartige Offenbarung könne sofort „begriffen“ werden. Erst nach und nach wird einem immer klarer, was damit gesagt worden ist. Diese große künstlerische Tat möchte ich aber noch in einem Gleichnis zusammenfassen; wir dringen dann vielleicht tiefer ein, als durch alle historisch-logische Darstellung.

Wagner sagt von der Musik, sie sei die „erlösende Kunst“. Dieses schöne Wort verstehen wir nunmehr; ich brauche es nicht zu deuten. Ihre erlösende Allmacht kann die Musik aber erst dann entfalten, wenn der Dichter ihr das Erlösungsbedürftige zuführt. Zu welchen nie geahnten Höhen sie dann uns emporzuheben vermag, wenn sie, befreit von den künstlichen Gesetzen ihres willkürlichen Mitsichselbstspielens, einzig unserer Erlösung aus dem Zeitlichen, aus dem Beschränkten lebt, das wissen wir aus Wagner's eigenen Werken. Gerade die sogenannte absolute Musik lag in Ketten, und in jeder ihrer bisherigen Verbindungen war die Musik — trotz alles gegenteiligen Scheines — die dienende Kunst. Jetzt ist die Musik das Wasser, welches vom Himmel fällt und den Quell der dichterischen Begeisterung nährt, und zugleich ist sie das unermeßlich weite und tiefe Meer, in welches der Strom der Phantasie sich ergießt. Wagner hat die Musik erlöst. Und man kann seine Tat nicht treffender und nicht erschöpfender kennzeichnen als mit den Schlußworten des Parsifal: „O höchsten Heiles Wunder — Erlösung dem Erlöser!“

Ja, die Erlösung der Musik! die Erlösung des inneren Menschen! — das war die große Tat Wagner's; die Erlösung der Musik in dem Drama und durch das Drama.

III.

Die Dramen aus der Zeit vor 1848.

Das Verständnis meiner Absicht ward mir immer deutlicher zur Hauptsache.

Richard Wagner.

Wenn wir nun von diesem Standpunkt aus auf die Werke, welche vor 1848 entstanden sind, zurückblicken, so werden wir finden, daß wir ein ganz anderes Verständnis für sie gewonnen haben. Jetzt werden wir in der Lage sein, eine Kritik an ihnen zu üben, die mit dem üblichen Lob und Tadel nichts gemein hat, sondern wo jede Aussage eine wirkliche Einsicht bedeutet.

Der Leser wird hoffentlich die Berechtigung des anfangs ausgesprochenen Satzes bereits eingesehen haben: „Wagner bediente sich nur deswegen der Oper, weil er eines musikalisch-szenischen Apparates zur Verwirklichung seiner dramatischen Konzeptionen bedurfte und diesen in der Oper zu finden glaubte“. Nicht um eitle Wortfechterei ist es mir zu tun; und, ich wiederhole es, ich leugne auch nicht, daß Wagner die ausdrückliche Absicht hatte, Opern zu schreiben; es ist aber unmöglich, die wahre Bedeutung der Werke aus der ersten Periode, sowohl an und für sich wie auch namentlich für die Entwicklung Wagner's richtig zu erfassen, wenn man nicht einsieht, daß sie in ihrem tiefsten Wesen sich von allem, was wir sonst unter Oper verstehen, unterscheiden. Das ganz deutlich zu begreifen, ist die erste und wichtigste Einsicht in bezug auf diese Werke der ersten Periode; sie dürfte sich aus dem Bisherigen schon als Ahnung ergeben haben; in dem Folgenden hoffe ich aber, diese Ahnung zur vollsten Überzeugung umgestalten zu können, um dann gleichzeitig zu zeigen, wie wir diese Einsicht zur Erreichung eines wahren Verständnisses verwerten müssen.

In dem ersten Werke, Die Feen, haben wir bereits

das reinmenschliche Motiv der Erlösung durch die Liebe als Grundlage und Inhalt. Und durch eine wunderbare Fügung des Schicksals ist es in diesem ersten Werke die Musik, welche die Erlösung vollbringt, indem sie, als „das Göttliche im Sterblichen“ bezeichnet, wunderwirkend auftritt. Durch die Schuld Arindal's ist sein Weib, Ada, in einen Stein verwandelt worden. Unter dem Rufe: „Die Liebe siegt!“ hat Arindal schon die Schreckensmächte der Unterwelt in die Flucht geschlagen; wie soll er aber den Stein entzaubern? Schon sinkt er hoffnungslos zu Boden, als eine göttliche Stimme ihn mahnt: „Ergreife die Leier!“ „O Gott, was höre ich,“ — ruft Arindal — „ja, ich besitze Götterkraft! Ich kenne ja der holden Töne Macht, der Gottheit, die der Sterbliche besitzt! — — —“ Er singt; der Gesang entzaubert den Stein; sein geliebtes Weib sinkt in seine Arme. Dieses erst nach dem Tode des Meisters zur Aufführung gelangte Werk ist wie eine Prophezeiung. Wagner sagte später: „ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe;“ hier finden wir die Erlösung des Weibes, das heißt, des inneren Menschen, durch den aus der Liebe, das heißt aus dem Geiste der Musik, dem tatkräftigen, äußeren Menschen eingegebenen Gesang. Die Erlösung der Musik durch das Drama! — Zum Glück brauchen wir bei derartigen Deutungen nicht zu verweilen; denn das Wichtigste ist, daß Die Feen, ohne irgendeiner Deuterei zu bedürfen, uns bereits ein aus dem Geiste der Musik geborenes Drama im Gewande der Oper vorführen.

Zum vollen Verständnis der Feen jedoch muß man das unmittelbar darauf entstandene Werk — Das Liebesverbot — mit in Betracht ziehen. Hier ist das Grundmotiv des Dramas auch die Erlösung, und zwar in einer Gestalt, die eine Vorahnung des Tannhäuser ist: die Erlösung des sündigen Mannes durch die keusche Jungfrau. Schön ist, daß hier die Geschwisterliebe das Werk vollbringt. Vor allem aber wird unsere Aufmerksamkeit durch den absoluten Kontrast in der Ausführung des Liebesverbotes im

Vergleich zu der der Feen erweckt. Die Grundmotive so verwandt, und die Werke so verschieden! Wagner sagte selber einmal: „Wer das Liebesverbot mit den Feen zusammenhalten würde, müßte kaum begreifen können, wie in so kurzer Zeit ein so auffallender Umschlag der Richtung sich bewerkstelligen konnte!“ Wir können es aber vielleicht doch begreifen. Gleich hier, in den ersten zwei Werken, haben wir das, was in den späteren, paarweise auftretenden Werken sich wiederholen sollte, und was ich mit dem bequemen Ausdrucke bezeichnete: es handle sich um einen Konflikt zwischen Dichter und Musiker.

Gewiß sind beide Werke aus dem Geiste der Musik geboren; dafür bürgt das die beiden durchziehende, reinmenschliche Grundmotiv; doch ist die bewußtvolle Einsicht in die Art, wie Dichter und Musiker sich zu einem einzigen vereinigen sollen, noch nicht vorhanden. Sowohl Inhalt wie Form treten der eigentlichen Absicht des jugendlichen Künstlers überall hemmend entgegen. Die Dichtung ist in den Feen weitschweifig, wenig übersichtlich; augenscheinlich sollte die Musik alles allein vollbringen; es ist auch wenig Sorgfalt auf Diktion und Verse verwendet. Im Liebesverbot dagegen ist die Handlung gleichzeitig reich, interessant und klar, und im Einklang hiermit sind Diktion und Verse recht sorgfältig ausgearbeitet; es ließe sich ganz gut ohne Musik aufführen. Auch das komische Element ist im Liebesverbot in köstlichen Szenen vertreten. Kurz, im ersten Werke hat man den Eindruck eines Textes, welcher zum großen Teil den Tönen lediglich als Vehikel dienen, im zweiten, den einer mit Schwung ausgeführten Komödie, der die Musik nur ein noch intensiveres Leben verleihen sollte. Zweifelsohne ist ein Grund dieser Erscheinung in den Stoffen selbst zu suchen: die Feen sind nach einem Märchen von Gozzi, das Liebesverbot nach einer Komödie von Shakespeare gearbeitet; doch ist hiermit nur wenig gesagt, denn gerade diese Wahl des Stoffes ist bezeichnend, und außerdem sieht man in beiden Fällen

Wagner schon in so hohem Grade selbstschöpferisch mit seinen Vorwürfen umgehen, daß seine vollkommene Selbständigkeit nicht bezweifelt werden kann. Nein, wir müssen tiefer suchen, wobei wir bald zu folgender Einsicht gelangen werden: in den Feen war dem Dichter nicht volle Gerechtigkeit widerfahren; nun haben wir aber gesehen, daß, wo der Dichter nicht genügend „gestaltet", die Musik in ihrer Machtentfaltung beeinträchtigt wird; infolgedessen war das Werk hinter des Meisters eigenem Kunstideal zurückgeblieben, und deswegen griff er nunmehr unbewußt zu einem Stoffe, in welchem die Beteiligung des gestaltenden Dichters eine weit bedeutendere sein mußte, zu dem Liebesverbot, wobei er jedoch in das andere Extrem verfiel, insofern dieses Werk die Mitwirkung der Musik nicht unbedingt zu erheischen scheint.

Bis hierhin wird der freundliche Leser mir sehr leicht gefolgt sein; nun aber kommt diejenige Einsicht, welche dieses erste Geschwisterpaar von Werken so lehrreich für das Verständnis Richard Wagner's und seiner Kunst macht: in dem schwächeren Werke mit verschwommenen Umrissen, Die Feen, tritt dennoch die eigentliche dramatische Grundidee, die Idee der Erlösung durch die Liebe, unvergleichlich klarer und mächtiger hervor als in dem scharf gezeichneten, handlungsreichen Liebesverbot. Wie ist das erklärlich? Es kommt daher, weil die Feen in weit höherem Grade dem Gesetz entsprechen, welches besagt: der Inhalt dessen, was einzig der Wort-Tondichter aussprechen kann und soll, ist das von allem Konventionellen losgelöste Reinmenschliche. Gleich hier, in den ersten Werken, ersehen wir an Beispielen die Wahrheit dieser späteren Erkenntnis: nur das Reinmenschliche kann in dem vollkommenen Kunstwerk zur Darstellung gelangen. Eine zweite Einsicht, die uns diese Werke verschaffen würden, kann ich leider nur hypothetisch aufstellen, da mir zwar der ungedruckte Text zum Liebesverbot bekannt ist, nicht aber die Musik: sie wäre, daß infolge des besseren Textes die Musik im Liebesverbot

häufig diejenige der Feen um ein Bedeutendes übertrifft. Ist dies wirklich der Fall, wie die Kenntnis aller späteren Werke nicht einen Augenblick bezweifeln läßt, so hätten wir ebenfalls gleich hier, am Anfang, den später so oft erbrachten Beweis, daß die Musik sich um so mächtiger entfalten kann, je bestimmter der Dichter Auge und Verstand unter den Bann seiner Dichtung gestellt hat. Wir brauchen aber gar nicht erst zu Hypothesen unsere Zuflucht zu nehmen; das Studium der Feen allein genügt. Je „opernmäßiger" eine Szene, desto schwächer ist sie auch musikalisch ausgefallen; je dramatischer, im innerlichsten Sinne des Wortes, desto bedeutender. Ich verweise auf Arindals Wahnsinnsszene namentlich, welche fast vollendet schön ist; aber man wird auch an anderen Stellen, sobald das Gedicht ein Durchbrechen der gebundenen Form mit sich bringt, eine so einzig meisterhafte Deklamation finden, daß man den späteren, mächtigen Wort-Tondichter leibhaftig zu erblicken glaubt.

Rienzi steht in einem so interessanten Verhältnis zu den beiden ersten Werken, daß man ihn, ohne das Wesentlichste an diesen erforscht zu haben, in seiner eigentümlichen Gestaltung kaum begreifen kann. Die beiden Richtungen, die wir dort fanden, sucht Wagner hier zu vereinigen. Das Reichgestaltete, Dramatischbewegte (dramatisch im alten Sinne des Wortes) hat Rienzi mit dem Liebesverbot gemein; das Bestreben, alles in Musik und durch Musik auszudrücken, zeigt ihn mit den Feen verwandt. Infolge dieser Vorzüge führte aber Rienzi auch die Fehler jener beiden Werke in verstärkter Form vor. Der Fehler des Gedichtes im Liebesverbot war, daß das Konventionelle sich im ganzen Stück breitmachte, das Konventionelle nämlich in bezug auf Sitten und Gebräuche; in Rienzi ist es das Historisch-Formelle, welches überall das reinmenschliche Grundmotiv zu ersticken droht. Wenn die Feen den Meister nicht befriedigt hatten, so kam das daher, weil in dem wahren, vollkommenen Drama, nach welchem er unbewußt strebte, die unerläßliche Grundlage zur

Entfaltung der Musik das Gedicht ist, und keine noch so glänzende Musik die Mängel des letzteren verdecken kann, im Gegenteil, gerade in der Musik diese Mängel dann hervortreten; in Rienzi wird nun der Musik noch weit mehr zugemutet als in den Feen. Denn will man mit einem einzigen Worte das Wesentliche an Rienzi aussprechen, so muß man sagen, daß es unter sämtlichen Werken Wagner's dasjenige ist, welches die Bezeichnung Musikdrama verdient. Bekanntlich verwahrte sich Wagner später gegen die Benennung „Musikdrama“, mit welcher man seinen Nibelungenring, Tristan, usw., zu belegen pflegt; das Wort könne nur bedeuten: „ein in Musik gesetztes wirkliches Drama“; hiermit aber wird gerade Rienzi genau bezeichnet. Der Dichter hat wohl ein reinmenschliches Grundmotiv: die Erlösung des Vaterlandes, die Selbstaufopferung im Dienste der Allgemeinheit, und schon im Rienzi erblicken wir jene herrliche poetische Eingebung, das nämliche Motiv dadurch erschöpfend darzustellen, daß es in verschiedener Verkörperung auftritt; Rienzi, Irene, Adriano, — das Werk strömt über von Poesie. Dieses Reinmenschliche führt uns aber der Dichter in reichem, historisch-formellem Gewande vor, wie es sich für das gesprochene Drama eignen würde, und das Ganze übergibt er dann dem Musiker und verlangt, daß dieser das Drama auf der Bühne „verwirklichen“ solle; selbst die Diktion, wie Wagner selber später gestand, ist „auffällig vernachlässigt“ (I, 2 ff.). Das Ergebnis war ein unstreitig großartiges Werk, in welchem die Fähigkeiten der Musik bis auf das äußerste ausgedehnt und erprobt wurden; der alte Spontini sprach jedoch unbewußt eine große Wahrheit aus, als er nach Anhörung des Rienzi meinte: „— — c'est un homme de génie, mais déja il a plus fait qu'il ne peut faire.“ Man braucht in diesem Satze nur statt „homme de génie“ geniale Musik zu schreiben, und man hat alles Wesentliche gesagt. Die Musik hatte mehr getan, als sie tun kann. Zur Kenntnis Wagner's aber, zur Erkenntnis des Wesens des Worttondramas, dessèn, was es kann

und was es nicht kann, und dann auch überhaupt als Markstein in der Geschichte der Musik, kann Rienzi kaum überschätzt werden. Die wahre Bedeutung dieses Werkes wurde noch nicht erkannt.

Was einem tieferen Verständnisse von Rienzi am hinderlichsten ist, ist die allgemein verbreitete Meinung, dieses Werk sei zu einer Zeit verfaßt, wo in Wagner der Musiker „noch“ die Oberhand gehabt hätte über den Dichter. Die einen bedauern, daß er später in eine neue Richtung sich verirrt habe, die anderen meinen, Rienzi sei ihrer Beachtung kaum wert, der wahre Wagner sei noch nicht darin zu erkennen; beides ist gleich falsch. Daß Wagner mit Rienzi eine große heroische Oper zu schreiben beabsichtigte, die ihm die ersten Bühnen zugänglich machen sollte, das ist ja bekannt; manches in dem Werke rührt auch in der Tat von diesem Bestreben her und hat keine tiefere Berechtigung; aber wie wenig weit kommen wir mit einer so äußerlichen Auffassung des Historisch-Kritischen, während im Gegenteil ein einziger Blick auf Die Feen und Das Liebesverbot uns Rienzi als den logisch notwendigen dritten Schritt des nach dem vollkommenen Kunstwerke suchenden Wort-Tondichters zeigt. Es liegt in dem Wesen des Genies eine so mächtige Nötigung, daß die äußeren Umstände es wohl lenken, niemals aber bestimmen können. Gerade wo die äußeren Umstände zu bestimmen scheinen, da ist es unsere Pflicht, durch den Wust des Zufalles hindurch bis auf das Wesentliche zu schauen. Und hier, in Rienzi, sehen wir das intuitive Bestreben, das gute Gedicht des Liebesverbotes mit der vollkommeneren Entfaltung der Musik in den Feen zu vereinigen.

Wollen wir aber die Bedeutung des Rienzi klar erfassen, so genügt jener Blick nach rückwärts nicht: wir müssen das gleichzeitig mit ihm entstandene Werk ins Auge fassen. „Kaum war Rienzi beendigt“, sagt Wagner, „als der Fliegende Holländer fast fertig schon vorlag“. Und er fügt hinzu: „So weit meine Kenntnis reicht, vermag ich im Leben

keines Künstlers eine so auffallende Umwandlung, in so kurzer Zeit vollbracht, zu entdecken“. An einer anderen Stelle bezeichnet er den Fliegenden Holländer im Verhältnis zu Rienzi als „das geradesweges Entgegengesetzte“. Dieser Erscheinung stehen wir nicht mehr ratlos gegenüber, und wir werden uns nicht mit der Phrase einiger Autoren zu behelfen brauchen, welche den Unterschied der beiden Werke (auf Grund eines mißverstandenen Satzes Wagner's) aus der Sehnsucht nach Deutschland erklären! Die Sehnsucht, die nach Rienzi den Fliegenden Holländer entstehen ließ, war ganz einfach die Sehnsucht nach dem vollkommenen Drama. Wagner entwarf den Fliegenden Holländer, im Geiste, ehe er Paris je gesehen hatte und gerade in dem Augenblicke, als ihn die goldensten Hoffnungen nach dieser Stadt lockten; und den schriftlichen Entwurf brachte er zu Papier, als Rienzi noch nicht zur Hälfte komponiert war. Wir stehen hier genau der gleichen Erscheinung gegenüber, wie bei den zwei ersten Werken; nur daß sie hier mächtiger und unvergleichlich klarer auftritt. Der Fliegende Holländer ist eine kräftige Reaktion gegen das Verfehlte oder Unzulängliche in Rienzi.

Die zu reiche Gliederung der Handlung und das Hervortreten des historisch-formellen Momentes, das sind, vom Standpunkt des späteren Kunstwerkes aus, die zwei Grundfehler des Rienzi. Der Fliegende Holländer reagiert gegen diese, indem er die Handlung auf das einfachste zurückführt und sie gänzlich außerhalb aller geschichtlichen Bestimmung hinstellt. Und hier haben uns die äußeren Umstände wirklich einen bösen Streich gespielt, denn ursprünglich sollte der Fliegende Holländer aus einem einzigen Akt bestehen (VII, 160; IX, 318), und da wäre der Charakter des Werkes noch viel deutlicher zutage getreten, als heute, wo durch die Hinzufügung von Sachen, die zur ursprünglichen Konzeption nicht gehörten, eine dreiaktige Oper daraus geworden ist. Immerhin ist der Fliegende Holländer das einfachste und knappste aller Werke Wagner's

und bezüglich der Beseitigung des Konventionellen und des Historisch-Formellen steht er höher als Tannhäuser und Lohengrin, den Werken der zweiten Periode ebenbürtig. Diese Dichtung wirkte auch bestimmend auf Wagner: zwar wandte er sich später noch zweimal historischen Stoffen zu, in der Sarazenin und in Friedrich der Rotbart, weil die Vernunftserkenntnis noch nicht erreicht war; er stand aber ab von der Ausführung dieser Werke, und das tat er, weil die an seinen früheren Werken gemachten Erfahrungen ihn unbewußt doch eines Besseren belehrt hatten.

Worin nun andrerseits die Dichtung des Fliegenden Holländer hinter dem Ideal zurückblieb, ist leicht ersichtlich: erstens gibt es Beiwerk, welches das großartig einfache Grundmotiv verdeckt, insofern es dieses Motiv nicht fördert; zweitens gibt es aber etwas für uns viel Interessanteres als jene Zufälligkeiten, etwas, was Wagner selber als eine „Befangenheit“ bezeichnet. Der Meister hat sich nämlich hier nicht getraut, dem Gefühlsleben seine volle Ausdehnung zu gewähren. Die Vereinfachung der Handlung, das war seine Hauptsorge; unbewußt stellte er sich hier die Bedingung, daß alles ausschließlich aus dem Geiste der Musik geboren werden solle; er besaß aber noch nicht die klare Erkenntnis, daß in seinem Kunstwerke, nach Entfernung des nicht nur überflüssigen, sondern schädlichen Konventionellen, das Reinmenschliche sich um so uneingeschränkter ausdehnen könne und solle. Er wußte noch nicht, was er später so klar erkannte, daß die Mitwirkung der Tonkunst „den Atem der Dichtkunst zu ungeahnter Fülle ausdehnen würde“ (III, 185). Infolgedessen hätten die Motive, welche das Wesen dieser herrlichen Dichtung ausmachen, eine weit breitere Behandlung erfordert, als sie erfahren haben. Der innere Mensch, die Musik, sie kommen hier wirklich zu kurz: der Dichter bleibt dabei stehen, Gestalten ganz nach ihrem Herzen zu entwerfen, ihre weitere Ausführung aber unterläßt er. — Auch auf einen anderen Mangel der Dichtung

hat Wagner selber aufmerksam gemacht; er meint: „das Gefüge der Situationen ist im Fliegenden Holländer meist noch verschwimmend.“ Das Wort „noch“ ist irreführend, da es nichts Schärferes und Präziseres geben kann, als schon den ganzen Aufbau des Liebesverbotes. Der Vorgang ist folgender: in Rienzi hatte Wagner, in Übereinstimmung mit dem Liebesverbot, die allgemeinen Umrisse des Gedichtes sehr scharf gezeichnet. In der Reaktion gegen die Übergriffe des Dichters ging nun offenbar im Fliegenden Holländer der Musiker zu weit und übersah, daß er sich selbst dadurch einen empfindlichen Schaden zufügte. Denn nicht die scharfe Präzision ist in der Dichtung des Rienzi der Fehler, sondern allein die Mannigfaltigkeit der äußeren Momente und das Formelle an ihnen. Die Vernunftseinsicht in das Wesen des Wort-Tondramas und die späteren Werke Wagner's zeigen im Gegenteil, daß im Wort-Tondrama die wenigen Situationen außerordentlich scharf gezeichnet werden müssen. Soll die Musik frei herrschen, so muß der Verstand dadurch, daß sein Blick auf einen einzigen Punkt eingestellt bleibt, gewissermaßen hypnotisiert werden. Alles Verschwommene in der Dichtung rächt sich sofort in der Musik. Und in der Tat, die Musik hat im Fliegenden Holländer genau die Eigenschaften und die Mängel der Dichtung. Durch die strenge Beschränkung des Gedichtes auf das Reinmenschliche weist es schon auf die zweite Periode hin; durch die Einheitlichkeit des musikalisch-thematischen Baues eben so entschieden; dagegen entspricht der geringen Ausführung der inneren Motive eine gewisse Dürre des musikalischen Lebens. Man sieht hier deutlich, was wir schon in den drei ersten Werken sahen, daß beides, Dichtung und Musik, zugleich bedingend und bedingt ist; und diese Einsicht gehört zu den grundlegenden, um Wagner's Kunst zu verstehen.

Dagegen sind zwei Punkte in der Musik des Fliegenden Holländers für das künftige Drama von entscheidender Wichtigkeit: erstens der symphonische Aufbau mit be-

stimmten Themen, zweitens die Behandlung der Singstimme. Der symphonische Aufbau wird ja öfters unterbrochen, aber nur durch jenes Beiwerk, welches die Operngestalt erforderlich machte; und was den zweiten Punkt anbelangt, so dürfen uns einige Schwächen und Kadenzen nicht irre führen, vielmehr müssen wir anerkennen, daß manches in der Rolle des Holländers dem Nibelungenringe ebenbürtig ist.

Mit dem Fliegenden Holländer war also ein gewaltiger Schritt anf das Drama zu gemacht worden. Weit entfernt aber, daß zwischen dem Fliegenden Holländer und Rienzi die Scheidewand einer Periode läge, wie meistens behauptet wird, gehören diese beiden auf das Engste zusammen, und sowohl die Vorzüge wie die Mängel des Fliegenden Holländer sind ohne den vorangegangenen Rienzi gar nicht denkbar. Wie wenig eine grundsätzliche Umwandlung hier stattgefunden hatte, ergibt sich aus der Tatsache, daß der nächste Entwurf die Sarazenin war. Zwar liegt von der Sarazenin nur die ausführliche Skizze zur Dichtung vor; diese genügt aber, um zu zeigen, daß wir hier lediglich wieder eine Reaktion vor uns haben und zwar diesmal nach einer Richtung zu, aus der kein Fortschritt zu erwarten gewesen wäre. Nach der hohen Strenge des reinmenschlichen Holländers ein historischer Stoff im üppigsten Gewande! Das Interessanteste daran für uns ist, daß Wagner diesen Entwurf nicht ausführte.

Wiederum nach einer mehrjährigen Pause entstanden die zwei letzten Werke aus der Zeit des unbewußten Wollens: Tannhäuser und Lohengrin. Während aber die ersten vier Werke das Ergebnis eines ganz innerlichen Prozesses waren, indem sie im Geiste des Künstlers nacheinander entstanden, ohne aufgeführt worden zu sein,[1]) ohne also daß die äußere Welt unmittelbar in diesen Entwickelungsgang eingegriffen hätte, lagen zwischen der Vollendung des

1) Abgesehen von einer einzigen, höchst mangelhaften Aufführung des Liebesverbotes.

Fliegenden Holländers und der Ausführung des Tannhäuser die Trümmer jahrelang gehegter Illusionen. Wohl waren die Jahre in Paris an Entbehrung und Bitterkeit reich gewesen; die eigentliche Tragik aber in Wagner's Leben begann, als sein Rienzi in Deutschland zur Aufführung angenommen und er selber als Kapellmeister nach Dresden berufen wurde. Dort hatte es ihm an Brot gemangelt; hier aber, als ihm dieses gegeben wurde, mußte er mit einem Male gewahr werden, daß ihm für seine Kunst da, wo er alles zu finden gehofft hatte, einfach alles fehlte. Im Auslande hatte er sich mit dem Gedanken trösten können, seine Landsleute würden ihn doch verstehen; nun ersah er, ihr Verständnis sei im besten Falle nur Mißverständnis. Rings um ihn eine öde Welt, die ihn weder verstand, noch den geringsten Wunsch, ihn zu verstehen, kundgab; Kunstzustände, die in allem und jedem seinen innigsten Überzeugungen widersprachen; und für den Wort-Tondichter, der an den erhabensten Vermächtnissen der menschlichen Dichtung und Musik anknüpfte, um das Wundergebilde eines neuen, noch erhabeneren Dramas aufzubauen, als Stätte seiner Wirksamkeit die ihm mit Recht hohnlachende Opernbühne! Völlig einsam stand er nunmehr da.

Doch wurde der Entwickelungsgang zum neuen Kunstwerke, welcher die Feen, das Liebesverbot, Rienzi und den Fliegenden Holländer nacheinander hatte entstehen lassen, durch diese Ereignisse nicht unterbrochen. Nirgends können wir die zwingende Notwendigkeit, welcher das Genie gehorchen muß, deutlicher wahrnehmen als hier, wo Wagner zwischen den Verlockungen des leicht zu erwerbenden Ruhmes und gesicherten Wohlstandes, und, mitten durch die täglich sich höher auftürmenden Hindernisse hindurch, in gerader Linie auf die Verwirklichung desjenigen Kunstwerkes hinsteuert, das er zu erfinden berufen war. Nichtsdestoweniger waren die Eindrücke dieser Zeit reich an Einfluß, und bezüglich des Kunstwerkes können wir diesen Einfluß unter zwei Gesichtspunkte zusammenfassen: in erster Linie

steht die Erfahrung, die dem Künstler aus der lebendigen Aufführung seiner Werke in bezug auf diese erwuchs; in zweiter Linie die Einsicht in das Wesen unserer ganzen öffentlichen Kunst, das heißt also, in die Bedingungen, welche ein Dichter vorfindet, um sein Werk sinnlich verwirklichen zu können — die Bühnenverhältnisse, die ausführenden Künstler, das Publikum. Die Folge des erstgenannten Einflusses war das beschleunigte Reifwerden der Einsicht in die formalen Gesetze des Kunstwerkes, welches Wort und Ton, den äußeren und den inneren Menschen vereinigt vorführen soll; die Folge des zweiten war zunächst die Erkenntnis der gänzlichen Unzulänglichkeit der Opernform und der Opernbühne, und sodann das endgültige Abwenden von unseren öffentlichen Kunstzuständen, da sie in direktem Widerspruche zu jedem höheren Kunstideale stehen. Hierdurch wird der Riesenschritt begreiflich, der sehr kurz nach dem Entwurfe der Sarazenin zu den Meisterwerken Tannhäuser und Lohengrin führte.

Will man aber die Bedeutung dieser beiden Schöpfungen im Leben Wagner's und dadurch auch ihre eigene Bedeutung ermessen, so muß man den Zeitpunkt ihres Entstehens noch genauer bestimmen: diese zwei Werke entstanden in der Krisis des Lebens. Wir brauchen die allbekannten äußeren Momente gar nicht einmal in Betracht zu ziehen; die innere Krisis des Künstlerlebens genügt. Wagner trug ein Kunstwerk im Herzen, welches er verwirklichen mußte; sein ganzes Dichten und Trachten galt einzig und allein diesem Kunstwerke; er erfaßte es ja schon, er lebte nur darin, und dennoch fehlte die klare Vernunftserkenntnis, das bewußte Beherrschen einer neuen Kunstform. Wer vermag es, diese Qualen, diese Verzweiflung zu ermessen? Wäre nach Lohengrin jene Einsicht des Jahres 1848 nicht erlösend gekommen, so wäre auch wirklich dem Künstler nur der Tod geblieben; man täuscht sich vielleicht nicht, wenn man die dauernde Erschütterung der Gesundheit, die dann eintrat, der fast übermenschlichen geistigen Leistung und der

gewaltigen Erregung dieser Zeit zuschreibt. Aus ihr nun stammen Tannhäuser und Lohengrin.

Wie sehr wir aber beide als die Verzweiflungsrufe einer erhabenen Künstlerseele betrachten müssen, die gerade in dem Augenblicke, wo sie hoffnungslos zu vergehen meint, die entscheidenden Taten vollbringt, aus denen die rettende Erkenntnis erstehen wird, so würden wir entschieden fehlgehen, wollten wir diese Werke nicht als integrierende Bestandteile der mit den Feen so friedlich begonnenen Reihe betrachten.

Nach allem, was vorangegangen ist, wird man es nicht künstlich und willkürlich finden, wenn ich von Tannhäuser und Lohengrin aussage, daß sie einander genau in der gleichen Weise kontrastierend und sich ergänzend gegenüberstehen wie Die Feen und Das Liebesverbot, wie Rienzi und Der Fliegende Holländer. Ich bin überzeugt, das Bewußtsein von der engen Zusammengehörigkeit dieser zwei Werke — Tannhäuser und Lohengrin — von denen jedes, um ganz richtig beurteilt zu werden, nicht nur in moralischer, sondern auch in rein künstlerischer Beziehung die genaue Kenntnis des anderen voraussetzt, bedeutet eine wahre Einsicht. Bei jedem der genannten Paare handelt es sich um eine ganz analoge Einsicht, und zwar wird sie zunächst immer demjenigen Werke zugute kommen, in welchem die Beteiligung des Dichters derjenigen des Musikers gegenüber eine vorwiegende ist, also dem Liebesverbot, dem Fliegenden Holländer, Tannhäuser. Diese Werke haben nämlich den schlechtesten Stand, weil unsere Opernbühnen gänzlich unfähig sind, einen dramatischen Gedanken zur Darstellung zu bringen; außerdem auch, weil das Opernpublikum auf die Entgegennahme derartiger Gedanken durchaus unvorbereitet ist. Aus diesem Grunde steht die Reihe Die Feen, Rienzi, Lohengrin, in welcher das lyrische Element vorherrscht, weit höher in der Gunst des Publikums als die Reihe Liebesverbot, Fliegender Holländer, Tannhäuser, in der jenes Element mehr oder weniger zu-

rücktritt. Doch dürfte das Bewußtsein der organischen Zusammengehörigkeit beider Reihen das Verständnis der verhältnismäßig minder lyrischen nicht unwesentlich fördern. Und ist nun erst hierdurch das Verständnis der minder populären Werke ein tieferes geworden, haben wir das Wesentliche, zum Beispiel, an Tannhäuser und am Fliegenden Holländer begriffen, dann kann der Rückschlag nicht ausbleiben, und wir entdecken mit einem Male, daß unser Gefallen an solchen beliebteren Werken, wie Rienzi und Lohengrin, durchaus an der Oberfläche klebte. Jetzt geht uns gerade für diese letzten ein neues Licht auf und zum ersten Male dringen wir in ihr eigentliches Geheimnis ein! Ein jeder kann diese Erfahrung an sich selbst machen, und deswegen ist das Wissen von dem sich gegenseitig ergänzenden Verhältnis des Tannhäuser und Lohengrin sehr wichtig für jedes tiefere Verständnis dieser beiden Meisterwerke.

In dieser Beziehung ist jetzt namentlich der Rückblick von hier aus auf Das Liebesverbot und Die Feen lehrreich; da übersehen wir den zurückgelegten Weg und erkennen klar, wie Wagner dem intuitiv empfundenen Kunstwerke Schritt für Schritt näher gekommen war. In jenem ersten Paare hatte es sich um den schroffen Gegensatz zweier sich fast feindlich gegenüberstehenden Personen, des Dichters und des Musikers, gehandelt; hier dagegen ist der Dichter des Tannhäuser so ganz und gar in den Geist der Musik getaucht, daß er nur noch in diesem und aus diesem Geiste heraus zu dichten vermag, und wir die wenigen Schwächen in Tannhäuser eher dem Musiker zuschreiben müssen, der hier und da der Opernform Konzessionen macht; andererseits ist der Musiker des Lohengrin ganz Dichter, seine Musik ist die Erlöserin einer dichterischen Sehnsucht.

Wenn man also Tannhäuser und Lohengrin nebeneinander hält, so erkennt man, daß Wagner, als er diese Werke schrieb, das Problem seines Kunstwerkes eigentlich bereits gelöst hatte; tatsächlich hatte er es aber doch noch

4*

nicht gelöst, weil erst die Nebeneinanderstellung der beiden uns das Bild der Vollkommenheit vorführt, und weil in jedem, einzeln genommen, eine Spur des einseitigen Strebens zu erkennen ist, welchem die ersten Werke ihre besondere Gestaltung verdankt hatten.

Daß der Stoff diese Besonderheiten in der Form der beiden Werke bedingt hätte, ist kein gültiger Einwurf, denn auch hier ist die Wahl des Stoffes wieder bezeichnender als dieser an sich, und außerdem kann nicht zugegeben werden, daß der Stoff den Dichter bestimme, während doch offenbar das Umgekehrte stattfindet. Der vollendete Wort-Tondramatiker wird sich als solcher erweisen, erstens durch die Wahl seiner Stoffe, zweitens durch die Art, wie er seine Stoffe ihrer Bestimmung für das Wort-Tondrama gemäß modelt. Und wenn wir in Tannhäuser ein verhältnismäßiges Vorwalten des Dichters, in Lohengrin des Musikers finden, so ist das nicht ein Ausfluß des stofflichen Zwanges, sondern ein Beweis, daß der Schöpfer dieser Werke noch nicht ganz vollkommen frei und bewußt seine Stoffe oder vielmehr seine eigenen Fähigkeiten beherrschte.

Sollten diese Andeutungen zu flüchtig erscheinen? Mein Zweck ist ja nicht eine Kritik, sondern eine Anregung zum Selbstdenken und dadurch zu einem innigeren Erfassen. Ich sage lieber zu wenig, als ein Wort zu viel. Um aber keinem Mißverständnisse Raum zu lassen, will ich mir noch eine Ausführung gestatten.

Man wohne in einem möglichst guten Opernhause, nacheinander, einer Aufführung des Tannhäuser und einer des Lohengrin bei. Auf ein unbefangenes Gemüt wird die Aufführung des Lohengrin gewißlich den größeren Eindruck machen. Das größere Gefallen an Lohengrin ist nun in den Schwächen des Werkes begründet, das geringere Gefallen an Tannhäuser rührt gerade von seinen vorzüglichsten Eigenschaften her. Bei Lohengrin nämlich waltet die Musik so eigenmächtig und ist die Dichtung an vielen Stellen so bis auf den Grund in den Geist der Musik

getaucht, bis dort eben, wo das Wort sich ganz auflöst im Gefühl, daß, wenn man außerdem (was überall üblich) die Stellen des Dramas streicht, an welchen das Verhältnis ein anderes ist, etwas zurückbleibt, was als bloßer Ohrenkitzel, ohne jegliches Eingehen auf das herrliche Drama, angenehm wirkt. Bei Tannhäuser dagegen ist das gar nicht möglich; wohl gibt es zerstreute, rein lyrische Stellen, deren hervorragende Schönheit dem Werke Popularität verschafft hat, doch gebietet und gestaltet hier der Dichter mit solch ungestümer Kraft, daß alles Streichen der Welt ihn nicht entfernen kann, und daß die Musik und die Handlung geradezu sinnlos und unschön sind, wenn nicht überall die Gestalten und die Worte des Dichters als das Bestimmende wahrgenommen werden. Ich möchte die Verantwortlichkeit nicht auf mich nehmen, zu behaupten, Wagner habe jemals ein großartigeres Drama als Tannhäuser geschrieben; und gerade wegen der Opernform, wegen des Vorkommens musikalischer Sätze im alten Stile ist das Werk so außerordentlich lehrreich; denn diese alten Formen und diese alten Sätze haben hier — als solche — keinen Sinn, und erst wenn das Werk in der Weise aufgeführt wird, daß es rein als Drama auf uns wirkt und jene alten Formen als solche gar nicht mehr empfunden werden, sondern als das, was sie sind, nämlich als neue, als die vielleicht manchmal unbeholfenen ersten Worte des neuen Kunstwerkes, erst dann ist es richtig aufgeführt. Deswegen mußten diejenigen Besucher der Bayreuther Bühnenfestspiele im Jahre 1891, welche Augen zum Sehen und Ohren zum Hören haben, gestehen, daß Tannhäuser ihnen bisher ein gänzlich unbekanntes Werk geblieben war. Wagner selber sagte spät im Leben, er habe den Tannhäuser, wie er ihn sich gedacht, nie dargestellt gesehen (IX, 253). Tannhäuser möchte ich, aus allen diesen Gründen, als den tragischen Kampf des Dichters bezeichnen. Als Wagner ihn schrieb, glaubte er beständig, ein schneller Tod werde ihn noch vor der Vollendung wegraffen, und gleichzeitig empfand er:

„daß er mit diesem Werke sein Todesurteil schriebe, vor der modernen Kunstwelt könne er nun nicht mehr auf Leben hoffen“ (IV, 344). Wer das empfindet, das ist der Dichter, der Dichter, der nun vereinsamt dasteht, mit dem deutlichen Bewußtsein, sein Werk werde, „wie er es gedacht“, nicht zur Darstellung gelangen können.

Fährt der Musiker hier nun besser? Nein! Wenn einer das vermeint, so hat er noch nichts vom Wagnerschen Kunstwerke verstanden; das müssen wir uns hier, an der Schwelle der Erlösung, noch einmal sagen.

Von Lohengrin, dem Gralsritter, schreibt Wagner: dieser erkenne, daß er nicht verstanden, sondern nur angebetet wurde, und mit dem Geständnisse seiner Göttlichkeit kehre er vernichtet in seine Einsamkeit zurück (IV, 363). Hiermit ist das Wesen der Musik in Lohengrin genau bezeichnet, namentlich, wenn man hinzunimmt, daß Lohengrin unter Verstandensein das Verstandensein durch die Liebe meint. Von allen Werken Wagner's ist Lohengrin das weitaus beliebteste; diese Musik wird also bewundert; wird sie aber verstanden? Eine müßige, ironische Frage. Denn würde diese Musik verstanden, so verstünde man Wagner selber, so hätte man einen Blick direkt in das Herz des Künstlers geworfen. Verstünde man Lohengrin, man würde Tannhäuser anders aufführen. Und gerade für das Verständnis Lohengrins liegt der Schlüssel dort, wo nur der ihn finden kann, der in das tiefste Wesen des Wagnerschen Kunstwerkes eingedrungen ist. Ein paar Worte mögen zu seiner Auffindung anregen.

In Lohengrin wird die Verbindung zwischen dem inneren und dem äußeren Menschen mehr durch das Auge erhalten als durch den Verstand. Die durch die Phantasie auf Geheiß der inneren Sehnsucht hervorgezauberte Gestaltung ist hier eine solche, daß der begriffliche Mensch sofort bis an die Grenze seines Horizontes geführt und nun über die Brücke, von der die alten Inder wußten, hinübergeleitet wird in jene andere Welt, die Welt der Musik. Doch geht

der Dichter sozusagen schweigend diesen Weg und zwingt uns nicht, ihm zu folgen. Später, z. B. in Tristan, wenn der Wort-Tonkünstler uns ganz und gar von dieser Welt loslösen, und uns in jene Welt der Musik hinüberführen will, wo „des Todes Nacht uns ihr tief Geheimnis vertraut", da konzentriert er vorher alle Gedanken, alle Phantasie mit Macht und Ausdauer auf einen einzigen Punkt; der äußere Mensch wird zuerst mit unwiderstehlicher Gewalt festgebannt; in Lohengrin ist das nicht geschehen. Fühlen wir uns also nicht selber durch Intuition oder Erkenntnis veranlaßt, den vom Dichter nur angedeuteten Weg zu gehen, so erleben wir bei diesem Werke nur ein Schaustück, zu welchem eine sanfte, gefällige Musik gemacht wird. Etwas anderes ist Lohengrin für das Opernpublikum auch niemals gewesen.

An dem praktischen Beispiel dieser zwei letzten Werke aus der ersten Periode können wir, wie man sieht, viel lernen über das früher theoretisch betrachtete Zusammenwirken von Dichter und Musiker im Kunstwerk der Zukunft. Diese Werke sind der eigentliche Prüfstein für das Verständnis Wagner's; denn damit sie ganz begriffen werden, muß in jedes etwas hineingetragen werden, was nur der hineintragen kann, der mit Wagner's Gedanken vertraut ist. Den schlechtesten Stand hat das fast ganz im Geiste der Musik aufgehende Werk Lohengrin; denn wenn es auch überall verständnislos bewundert wird, kann doch keine noch so gute Aufführung an und für sich zu seinem wahren Verständnisse führen; dieses muß aus dem Herzen des einzelnen hervorgehen; während dort, wo der Dichter scharf und ausführlich zeichnet, im Tannhäuser, eine mit Mühe hergestellte gute Aufführung das nicht ganz vollkommene Gleichgewicht herstellen und uns den Sinn des Ganzen offenbaren kann.

Ehe ich nun zu den Werken der Periode des vollbewußten Schaffens in einer neuen Kunstart übergehe, möchte

ich noch hier der vier Skizzen zu Dramen erwähnen, welche auf der Scheide zwischen den beiden Perioden liegen: Siegfrieds Tod, Friedrich der Rotbart, Wieland der Schmied, Jesus von Nazareth.

Daß Wagner, nachdem er die Unmöglichkeit eingesehen hatte, eine verständnisvolle Aufführung des Tannhäuser zu erreichen, darauf verfallen konnte, ein rein gesprochenes Drama zu schreiben, darf uns eigentlich nicht wundernehmen. Nicht nur konnte er das Drama in Tannhäuser dem voreingenommenen Publikum nicht zum Verständnisse führen, sondern vor allem mußte ihn die hiermit zusammenhängende Unmöglichkeit, seine Musik jemals richtig verstanden zu wissen, auf den Gedanken bringen, ein Werk ganz ohne Musik zu schreiben. Außer diesem Verhältnisse nach außen gab es aber das wichtigere innere Moment: die Frage nach dem Kunstwerk der Zukunft. Wie sollte es verwirklicht werden? Selbst diese gewaltigen Schöpfungen, Tannhäuser und Lohengrin, gaben nicht die ersehnte Antwort. Und, wie immer, suchte der Meister nach zwei Seiten zugleich, und gelangte diesmal zu der absoluten Gegenüberstellung eines Musikwerkes und eines nur gesprochenen Dramas, Siegfrieds Tod und Friedrich der Rotbart. Diese Gegenüberstellung ward dann die unmittelbare Veranlassung zur Lösung des Problems, indem es Wagner jetzt aufging, das Problem selbst sei falsch gestellt. Denn weswegen erforderte Siegfrieds Tod die Mitwirkung der Musik, und weswegen ließ sie Friedrich der Rotbart nicht zu? Offenbar mußte dies in dem Stoffe selbst begründet sein, wie er ihn für dramatische Zwecke hergerichtet hatte. Nicht um ein Wie dürfe man also zunächst fragen, sondern um ein Was. Und da war die Antwort auch gleich gefunden: „der Inhalt dessen, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat, ist das von aller Konvention, von allem Historisch-formellen losgelöste Reinmenschliche“.

Man darf aber nicht übersehen, daß, als Wagner Friedrich Rotbart endgültig von sich wies, er ebenfalls Sieg-

frieds Tod weglegte. Die Gestalt freilich des Siegfried hielt er fest, weil er sie als die reinmenschliche gegenüber der historisch-formellen des Friedrich Rotbart erkannte; von den beiden Entwürfen wurde aber keiner der neuen Einsicht gerecht. Die gewöhnliche Darstellung, als hätte er den einen Entwurf gewählt, den anderen verworfen, ist also falsch; Siegfrieds Tod in der ersten Fassung war nur äußerlich die gleiche Dichtung wie unsere jetzige Götterdämmerung. Wagner's Weg führte ihn mitten durch diese zwei Entwürfe, und das Bezeichnende und Entscheidende ist, daß er sie beide von sich wies.

Es folgten nun zwei weitere große Entwürfe: Wieland der Schmied und Jesus von Nazareth. Beide gehören zu dem Vortrefflichsten, was der Meister je geschrieben; jeder Bewunderer seiner Kunst sollte sie kennen. In dem speziellen Gange dieser Darstellung interessieren sie uns aber besonders insofern, als sie eng mit der Entstehung der nun folgenden grundlegenden Schriften zusammenhängen. Hingeworfen in der Begeisterung der soeben erreichten Einsicht, scheint der Dichter an ihnen es erst empfunden zu haben, von welcher Bedeutung diese sei, und daraus erwuchs ihm nun das Bedürfnis, von dem Felde des tätigen, künstlerischen Schaffens sich eine Weile lang in die Stille des künstlerischen Denkens zurückzuziehen. „Ich bin reicher an Entwürfen, als an Kraft, sie auszuführen“, schrieb damals Wagner; die Kraft war eben vollauf durch das Errichten des monumentalen Gebäudes des Kunstwerkes der Zukunft in Anspruch genommen, was in den drei klassischen Schriften geschah: Kunst und Revolution, Das Kunstwerk der Zukunft, Oper und Drama.

Im Anfange dieser Schrift behauptete ich, „daß man die Werke der ersten, nicht völlig bewußten Zeit nur von dem Standpunkte der Periode des erlangten Bewußtseins aus wirklich würdigen kann, da sie ja die Stufenleiter zum Be-

wußtwerden des unbewußt Vorhandenen waren". In diesem Geiste geschah nun der vorangehende Überblick über die Werke. Der Vorwurf der Einseitigkeit rührt mich nicht im geringsten; denn weise ich auf jene eine Seite hin, wo allein das Tor zum Eindringen in das Wesen dieser Werke steht, so habe ich eine nützliche Tat vollbracht. Und wirft man mir Flüchtigkeit vor, so erinnere ich daran, daß der Zweck dieser Schrift nur eine Anregung ist; das Verständnis eines Kunstwerkes kann man ja nicht schwarz auf weiß einem anderen schenken; an Vollständigkeit habe ich nie einen Augenblick gedacht; dieses wissenschaftliche Gespenst darf uns auf dem Gebiete der Kunst nicht bange machen; im Gegenteil, spricht man von Kunst, so soll das Bestreben sein, nicht möglichst viel, sondern möglichst wenig zu sagen, denn jedes Wort — sei es noch so ehrfurchtsvoll gesprochen — ist in einem gewissen Sinne ein Attentat auf jenes Höhere im Menschen, welches jenseits der logischen Wortsprache liegt und die Quelle aller Kunst bildet. Ich bitte auch zu berücksichtigen, daß alle kritischen Bemerkungen, die im vorigen über die Werke der ersten Periode fielen, ausschließlich als eine Betrachtung vom Standpunkte des späteren Kunstwerkes aus aufzufassen sind; eine absolute Kritik jener Werke war nicht bezweckt, schon aus dem Grunde nicht, weil ich mit Wagner überzeugt bin: „Blickt der absolute Kritiker von seinem Standpunkte aus auf den Künstler, so sieht er geradesweges gar nichts".

Nachdem wir nun vom Standpunkte des neuen Wort-Tondramas aus, wie Wagner ihn sich in den Jahren 1848 bis 1851 zum vollen Bewußtsein brachte, die Reihe von Werken betrachtet haben, in welchen eben dieses neue Drama allmählich zur vollbewußten Gestaltung sich durchrang, so werfen wir nun im folgenden, wiederum von diesem selben Standpunkte aus, einen Blick auf die Kunstwerke, die nach 1851 entstanden.



IV.

Die Dramen nach 1848.

Fassen wir zunächst eine bestimmte Absicht in das Auge, die wir als Wurzel des ersehnten schönen Baumes der Zukunft zu erkennen haben.
Richard Wagner.

»In dem großen allgemeinsamen Kunstwerk der Zukunft wird ewig neu zu erfinden sein.“ Diese Worte Wagner’s können uns als Richtschnur dienen für die Art und Weise, wie wir die Werke aus der zweiten Periode seines Schaffens zu betrachten haben. Denn nicht ein beschreibendes Verzeichnis der Schönheiten dieser Werke möchte ich geben. Wem sollte damit genützt sein? Und die tiefen Deutungen und Aufklärungen, die man so vielfach anzustellen beliebt, haben das Mißliche an sich, daß sie auf umständlichem, langwierigem Wege, und im besten Falle höchst unvollkommen, das selbe leisten, was das Kunstwerk unmittelbar und einzig überzeugend allein vollbringt. Nein, dem Künstler gegenüber müssen wir Künstler sein, und das sind wir nur, wenn wir, das eigene Herz voll Schaffensfreude, in die Werkstatt des schaffensfrohen, erlösten Künstlers treten und uns von ihm zeigen lassen, was das heißt: in dem Kunstwerk der Zukunft sei ewig neu zu erfinden.

Man erschrickt über die Folgen unserer Kultur für den menschlichen Geist, wenn man einer so durchsichtig klaren Gestalt wie der Wagner’s gegenüber fast überall nur auf Mißverständnis stößt. In schmerzlichster Weise gewahren wir dieses Phänomen in bezug auf Wagner’s große Dramen. Die Zahl der Einsichtigen ist eine äußerst beschränkte; auf der einen Seite finden wir stupide Molochanbeter, die unter dem gewaltigen Eindrucke dieser Werke zerknirscht zu Boden fallen, und auf der anderen einen derartigen Stumpfsinn, daß diese Wunder der Kunst absolut gar keinen Eindruck machen, oder aber als Exzentrizität, Verirrungen usw. betrachtet werden. Und noch andere Menschen gibt

es, die im Herzen die Werke bewundern, nichts jedoch so sehr fürchten, als daß der Funke zur Flamme heller Begeisterung anwachsen könnte, wodurch sie dann lächerlich oder „einseitig“ erschienen, und die darum mit Absicht ihre Seele in blasser Anämie großziehen. Dieses Verhältnis zum Genie ist höchst betrübend. Nie lebte eine freiere Künstlerseele als die Richard Wagner’s, und nur freie, künstlerische Menschen sind fähig, ihn und seine Werke zu begreifen und zu lieben. Wessen künstlerischer Blick nicht ungetrübt ist, der kann die gewaltige Größe Wagner’s nicht erkennen, und wessen Herz nicht stolz ist, der wird nie begreifen können, daß in der Welt der Kunst diese Größe keine Schranke bedeutet. Diese Meinung spreche ich hier aus, weil ich glaube, daß wir bei der Betrachtung von Wagner’s Meisterwerken uns vor zwei Gefahren zu hüten haben: auf der einen Seite vor leeren Lobeserhebungen, da diese gänzlich zwecklos sind und uns nicht um einen Schritt weiter in das Verständnis jener Werke einzuführen vermögen, — auf der anderen Seite vor der üblichen „Kritik“, die ebenfalls nicht den geringsten Gewinn mit sich führt. Diese beiden Verfahren sind ewig und absolut steril. Wenn wir uns dagegen auf den von Wagner bezeichneten Standpunkt stellen, wenn wir seine Idee des „allgemeinsamen Kunstwerkes“, geboren aus dem Geiste der nunmehr erlösten Musik, als die auf alle Fälle größte Tat seines Lebens betrachten, als eine Offenbarung für ewige Zeiten, und wenn wir nun seine Werke als Versuche, dieses Ideal zu verwirklichen, ansehen und als Beispiele dafür, daß in dieser Kunst ewig neu zu erfinden sein werde, dann, glaube ich, tun wir etwas wirklich Förderliches. Von Wagner’s eigener Hand geführt, erweitern wir unsern Gesichtskreis bezüglich der schier unübersehbaren Möglichkeiten, der unbegrenzten Fähigkeiten des neuen Dramas immer mehr, — und eine Rückwirkung hiervon ist, daß wir die ewigen Schönheiten der Werke des Bayreuther Meisters immer vollkommener erfassen, und daß wir sie, wie alle höchste

Kunst, als Offenbarungen betrachten lernen, die aus einer Welt stammen, wohin weder unsere Lobeserhebungen, noch unser kritischer Tadel jemals gelangen können.

Im Folgenden will ich nun versuchen, zu dieser Betrachtungsart anzuregen. Noch mehr aber als bei den Werken der ersten Periode werden es nur Andeutungen sein; das Aus- und Weiterdenken bleibt ganz dem Leser überlassen; denn wollte man nur ein wenig ausführlich im angegebenen Sinne über die vier großen Werke der zweiten Periode berichten, so würde das für sich allein einen starken Band ausmachen. In der Ausdrucksweise werde ich mich auch weiterhin, der Einfachheit halber, der Terminologie aus dem zweiten Abschnitte dieses Buches bedienen, und eine tiefere Einweihung in die durch Wagner's Schriften eröffneten Kunstanschauungen nicht voraussetzen. Dichter und Musiker, äußerer und innerer Mensch werden auch hier oft als getrennte Mächte auftreten, wenngleich sie gerade in diesen Werken so ganz zum Bewußtsein ihrer Einheit gelangt sind. Diese Trennung ist übrigens eine durch die Verschiedenheit der Ausdrucksmittel durchaus berechtigte, nur darf sie nicht oberflächlich aufgefaßt, sondern muß in ihrer tiefen Bedeutung empfunden werden.

Tristan und Isolde.

Gleich das erste Werk aus der Periode des vollen Bewußtseins tritt uns als die Frucht einer durchaus neuen Kunst entgegen.

Wenn wir z. B. Tristan und Tannhäuser vergleichen, so lernen wir klar unterscheiden zwischen der Intensität der bloßen genialen Schöpferkraft und der Bedeutung der Vernunftseinsicht in das Wesen des neuen Kunstwerkes. Diese Unterscheidung ist von großer Wichtigkeit; denn die Intensität der Begabung ist ebenso rein persönlich wie ihre besondere Färbung, wogegen die Einsicht in das Wesen der

aus dem Geiste der Musik geborenen Tragödie allen Gemeingut werden kann. Wagner hat von sich gesagt: von Tannhäuser bis zu Tristan habe er einen weiteren Schritt gemacht, als er von seinem ersten Standpunkte bis zu Tannhäuser zurückgelegt habe; diesen Schritt könnten alle Künstler machen, wie groß oder wie gering ihre Begabung sei, das Verhältnis bliebe ein gleiches. Die dichterische Begeisterung, die Gestaltungskraft sind nicht größer in Tristan als in Tannhäuser, aber durch das genaue Wissen von den Lebensbedingungen des Wort-Tondramas ist eine absolute Beherrschung der Mittel eingetreten. Die Beherrschung der Mittel, das merke man wohl, drückt sich zunächst in einer Beschränkung des dichterischen Inhaltes aus; das Organ des inneren Menschen, die Musik, wird nicht mehr zu Verrichtungen mißbraucht, zu denen sie nicht taugt; anstatt einer Dichtung, welche manche Teile enthält, die keines musikalischen Ausdruckes bedürfen und zu denen nichtsdestoweniger Musik gemacht werden soll, haben wir hier eine Dichtung, welche ganz und gar aus der Sehnsucht der Musik geboren ist, sich in Gestaltungen aussprechen zu können. Auf dem der Musik zugänglichen Gebiete dagegen, auf dem Gebiete des Reinmenschlichen, entwickelt sich jetzt die Dichtung zu früher nie geahnten Verhältnissen. Auf der einen Seite also, eine strenge Beschränkung, auf der anderen, eine mächtige Erweiterung. Und wenn wir nun von der Betrachtung des Ganzen zu der Betrachtung der Einzelheiten übergehen, so finden wir wiederum als das Bezeichnende das freie Walten der Musik, die sich in einem jeden einzelnen Augenblicke genau nur so gibt, wie sie, ohne ihrem innersten Wesen Zwang anzutun, sich geben kann, woraus eine unübersehbare Mannigfaltigkeit in dem Verhältnisse zwischen der Musik und der gesprochenen Rede erfolgt.

Vielleicht können wir nichts Ersprießlicheres tun als aus dem Vielen, das uns Tristan und Isolde zur Belehrung bietet, diese zwei Extreme näher zu betrachten: einerseits das Gedicht in seiner allgemeinen, unterscheidenden Ge-

staltung, andererseits das Ineinanderfügen von Wort und Ton bei der Ausführung des Einzelnen. Zunächst also die allgemeine Gestaltung.

Wagner's Tristan und Isolde ist nicht, wie häufig gedankenlos behauptet wird, eine Bearbeitung, eine Dramatisierung von Gottfried von Straßburg's Tristan-Gedicht, es ist die Neudichtung eines unzählige Male bearbeiteten Stoffes. Die äußere Erscheinung der Personen ist in der Hauptsache Gottfried entnommen, das ist wahr, manches aber auch anderen Dichtern. Wagner besaß ja die ausgedehntesten Kenntnisse; mehrere wichtige poetische Momente weisen direkt auf die französischen Bearbeitungen des Stoffes, einzelne Verse sind fast wörtlich nach Thomas le Trouvère gebildet, und vor allem mag das Wissen von der ursprünglichen, einfachen Gestalt der Mythe, welche erst später zu einem immer breiter sich ausdehnenden Ritterroman angewachsen war, nicht ohne Einfluß auf Wagner's Schöpfung gewesen sein. Bezeichnend ist aber vor allem folgendes: einerseits, daß er die uns allen so wohlbekannte Gottfriedsche Gestaltung für den ersten Akt beibehielt, wodurch eine Menge Erklärungen überflüssig wurden und die kürzesten Andeutungen genügen konnten, andererseits, daß er, teils durch Anwendung des bei anderen Dichtern zerstreut Vorgefundenen, noch mehr aber durch eigene Erfindungen eine durchaus neue Dichtung schuf, die mit der Gottfried's nur noch den Namen gemein hat, durch ihr strenges Zurückgehen auf das Gebiet des Reinmenschlichen an den uralten, ewig wahren Mythos gemahnt und uns ein herrliches Beispiel gibt, wie man im neuen Drama zu gestalten hat.

Gottfried von Straßburg braucht über elftausend Verse, um bis zum Liebestranke zu gelangen, bei Wagner wird aus dieser Vorgeschichte alles was zur Kenntnis der Herzensregungen Tristans und Isoldens nötig ist, in sechzig Versen erzählt. Und diese Vorgeschichte wird nicht nur verkürzt, sondern vor allem fester und bestimmter gefaßt; alles konzentriert sich auf die handelnden Personen. Nicht Isoldens

Mutter, wie bei Gottfried, hat Tristan bei seinem früheren Verweilen in Irland geheilt, sondern Isolde selber; nicht die Mutter, wie bei Gottfried, hat damals Isolde verhindert, Tristan zu erschlagen, sondern Tristans eigener Blick:

„er sah mir in die Augen,
seines Elendes
jammerte mich;
— das Schwert — das ließ ich fallen:
die Morold schlug, die Wunde,
sie heilt' ich, daß er gesunde."

das heißt also, sie lieben sich vom ersten Blicke an, und nicht, wie bei Gottfried, erst nach dem Tranke. Die Bedeutung dieser Züge kann wohl niemandem entgehen, sie sind den französischen Dichtungen entnommen. Ganz die eigene poetische Erfindung Wagner's ist aber jener wunderbare Hebel, mit welchem er gleich nach der bündigen Darlegung der wirkenden Umstände das ganze Drama ein für allemal nach innen verlegt, so daß „Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äußeren Welt, allein von der inneren Seelenbewegung abhängen", nämlich, der **Todestrank.**

Daß dieser Grundzug der Wagnerschen Dichtung, der Todestrank, durch den allein das sonst recht frivole und oberflächlich sinnliche Gedicht zu dem erhabensten Gesange hoffnungsloser, aber reinster Liebe wird, einer Liebe, welche mit einem einzigen Flügelschlag sich weit über alle sinnlichen Gelüste erhebt, daß dieser Zug fast durchweg gänzlich unbeachtet bleibt, ist geradezu unbegreiflich. Wenn man Werken wie Tannhäuser und Lohengrin Mißverständnis entgegenbringt, so läßt sich das noch erklären; doch wenn eine Situation uns mit so beispielloser Klarheit und Macht vor Augen geführt wird, wie es im ersten Akte des Tristan geschieht und trotzdem noch unbegriffen bleibt, ja — — — da kämpfen wohl Götter selbst vergebens. Was ist denn die Bedeutung des Todestrankes? Ein Blick auf die früheren Dichtungen wird uns belehren. Diese alle kennen keinen

Todestrank, sondern nur einen Liebestrank, und bei allen, namentlich aber bei Gottfried, trinken Tristan und Isolde diesen Liebestrank ganz zufällig; es dürstet sie, Brangäne ist nicht da, arglos nehmen sie aus einem Schrein den gefährlichen Trank und löschen mit diesem vermeintlichen Wein ihren Durst; und „sâ“ fügt Gottfried hinzu — das heißt „sofort“ — war auch die Minne da und schlich in ihrer beider Herzen ein. Und nun entwickelt sich aus der also begonnenen Liebe eine endlose Reihe frivoler und schamloser Abenteuer, in denen, mit Hilfe der Brangäne, König Marke immer von neuem zum Narren gemacht wird und Isolde aus den Armen ihres königlichen Gemahles in die ihres Geliebten fliegt, und dann wieder zurück. Durch den Zauber der Beschreibungen und die Vollendung der Sprache ist das Gedicht Gottfried's gewiß ewig schön, aber wir müssen gestehen, das Ganze wirkt geradezu widerlich unsittlich, und die Liebe dieses Tristan und dieser Isolde, die in dem „ménage à trois“ vollständig glücklich leben, solange sie nur nicht beunruhigt werden, hat gar nichts Heldenhaftes und Tragisches an sich. Die Dramatisierung eines derartigen Stoffes dürfte nur ein Franzose vollbringen können; vielleicht Alexandre Dumas fils. — Und bei Wagner? Bei Wagner lieben sie sich von Anbeginn an; sie lieben sich so leidenschaftlich, daß Tristan es nicht wagt, Isolden zu nahen, und daß Isolde Tristan dafür hasst, daß er sie einem anderen zuführt; ihre Liebe ist aber die Liebe von Helden, niemals berührt der Gedanke an Unehre ihre erhabene, kindliche Stirn; es bleibt ihnen nur der Tod; und als Tristan den Giftbecher aus Isoldens Hand nimmt, da kann er stolz ausrufen: „Tristans Ehre — höchste Treu'!“ Und nun erst, da sie beide das Gift getrunken haben, nun erst, da der Tod, der sie sofort ereilen wird, ihrem eigenen, sinnlichen Leben bereits ein Ende gemacht hat, da dürfen sich ihre Augen begegnen und sich mit unverhohlener Wahrhaftigkeit ineinander versenken, und sterbend flüstern sie sich zu: „Tristan!“ „Isolde!“ Im Tode ist Wahrheit. Brangäne aber,

5*

um ihrer Herrin das Leben zu retten, hatte den Trank vertauscht, an Stelle des Todestrankes hatte sie ein Lebenselixier eingeschenkt; nunmehr ist den hehren, unschuldsvollen Helden „unabwendbar ewige Not — für kurzen Tod“ beschieden! Was für eine Bedeutung kann wohl hier der Liebestrank — als solcher — für Tristan und für Isolde haben? Offenbar gar keine; ihre Liebe war nicht eine derartige, daß ein Zaubersaft sie hätte anfachen können; **sie hatten** den Todestrank getrunken, indem sie ihn zu trinken glaubten; das Geständnis ihrer Liebe konnten sie nicht mehr ungeschehen machen; der Tod hatte sie tatsächlich zur Liebe vereint; und die Liebe sie wiederum dem Tode geweiht! Isolde sagt auch später:

„Der uns vereint,
den ich dir bot,
laß ihm uns weih'n,
dem süßen Tod!“

Aber auch bei Wagner hat der Liebestrank eine Bedeutung, eine sehr tiefe, in welcher Wahrheit und Ironie, vereint, uns melancholisch anlächeln: die Welt kann eine Liebe wie die Tristans und Isoldens nie verstehen; es fehlt ihr jeder Maßstab, jedes Organ des Verständnisses für das Heldenhafte; eine materiell greifbare, sogenannte „Erklärung“ (mit welcher natürlich gar nichts erklärt wird) befriedigt sie dagegen vollkommen. Brangäne redet denn auch von „des Trankes Geheimnis“ mit der vollen Überzeugung, diese Liebe sei „ihr Werk“, und der edle Marke meint: „Da hell mir ward enthüllt, was zuvor ich nicht fassen konnt', wie selig, daß ich den Freund frei von Schuld da fand!“ Der Liebestrank rettet also den Helden vor der sicheren Verachtung derjenigen, denen er ewig unbegreiflich bleiben muß, und die nun vermeinen, durch den Liebestrank „ward ihnen hell enthüllt“, was sie zuvor nicht fassen konnten. Es scheint, daß dem Liebestranke noch heute dieses Amt zugewiesen bleibt.

Daß der Todestrank der Hebel ist, wie ich sagte, mit welchem Wagner die ganze Handlung nach innen verlegt,

so daß von jetzt an nur noch die Vorgänge in der innersten Seele Tristans und Isoldens das Drama bilden, das leuchtet wohl nunmehr ein? Eine Folge hiervon war, daß Wagner auch das ganze Folgende frei erfinden mußte. Der Schluß des ersten Aktes und der gesamte zweite und dritte Akt sind sowohl in ihren großen Zügen als in ihren kleinsten Einzelheiten eine neue Dichtung. Das Wesen des Wort-Tondramas ermöglichte und erforderte eine gänzlich neue Stellung und eine gänzlich neue Lösung der dichterischen Aufgabe.

Wir sind hier wieder bei dem Kern der Sache angelangt. Wodurch unterscheidet sich dieses Drama von allen anderen Kunstformen? Dadurch, daß der innere Mensch durch sein Organ, die Musik, sich ganz unmittelbar offenbart, und daß, was in ihm, dem inneren Menschen, vorgeht, infolgedessen jetzt der wichtigste Teil der Handlung wird. Epos, Legende, Roman können das nur beschreiben; das gesprochene Schauspiel kann uns nur die Symptome der wirklichen, inneren Vorgänge vorführen, und zwar erstens durch das gesprochene Wort, also durch den Reflex der Seelenbewegung auf den Verstand, und zweitens durch die körperliche Bewegung, wie sie dem Auge wahrnehmbar wird; und die Musik für sich allein, die absolute Musik, ist wie ein schönes Auge, das körperlos in der Luft herumschweben würde, bei aller Schönheit fast ein Unding, — denn dies ist eben das Grundmysterium der menschlichen Natur, welches man nur anerkennen und nicht in Frage stellen kann, daß ohne Körper keine Seele zur Erscheinung gelangt, und daß das erhabenste Ideal nur auf der Grundlage des Sichtbaren und Denkbaren aufgebaut werden kann. Die Dichtung verleiht nun der Musik einen Körper; dieser Körper wird unserem Auge auf der Bühne sichtbar und durch die mitteilende Sprache unserem Verstande fassbar; auf diese Weise entsteht das neue Worttondrama; es sollte aber jedem denkenden Menschen klar sein, daß, da in dem neuen Drama die Seele — eben durch die Vermittlung der Musik — unmittelbar zur Seele redet, die Gesetze des dramatischen Auf-

baues andere sein werden, als in jedem anderen Drama. Das erste lebendige Beispiel besitzen wir nun in Tristan und Isolde.

In diesem Drama sehen wir zuerst ein schnelles, mächtiges Konvergieren bis zu einem mathematisch bestimmten, einzigen Punkte, sodann aber eine breite und immer breiter sich ausdehnende Entfaltung, bis dort, wo das Einzelne sich in das All auflöst, „in des Welt-Atems wehendem All ertrinkt.“ Und hiermit sehen wir die Ausführung des vorher in „Oper und Drama“ klar Erkannten, daß nämlich „der Wortdichter die Handlungs-, Empfindungs- und Ausdrucksmomente auf einen, dem Gefühle möglichst erkennbaren Punkt zusammendrängen soll, wogegen nun der Tondichter den zusammengedrängten, dichten Punkt nach seinem vollen Gefühlsinhalte zur höchsten Fülle auszudehnen hat“ (IV, 174). Indem der Tod seinen Schatten über Tristan und Isolde geworfen hat, sind sie nunmehr so gänzlich und unwiderruflich aus der Welt der unumgänglichen Konventionen und Lügen geschieden, daß diese Welt sie nur noch äußerlich berühren kann.

„Wer des Todes Nacht
liebend erschaut,
wem sie ihr tief
Geheimnis vertraut,
des Tages Lügen,
Ruhm und Ehr’,
Macht und Gewinn,
so schimmernd hehr,
wie eitler Staub der Sonnen
sind sie vor dem zersponnen.“

Für sie selber, und auch für uns Zuschauer, besteht die sichtbare Welt fast gar nicht mehr; einzig was in den Seelen dieser beiden, Tristan und Isolde, vorgeht, hat noch Wirklichkeit; alles übrige ist, wie Tristan sagt, „Tags-Gespenster“. In diesen beiden Seelen geht aber die verzehrendste, die leidenschaftlichste Handlung vor sich, der ganze tragische Kampf der „Nacht-geweihten“ gegen den sie umschließenden „Tag“, bis zur endlichen Auflösung im Tode.

Dies ist der Inhalt des zweiten und dritten Aufzuges. Keine andere Gattung des Dramas konnte sich eine solche Aufgabe auch nur stellen, da keine über die Mittel zur Lösung verfügte. Da nämlich die Handlung eine ganz innere, seelische geworden ist, so geht, wie Wagner selber sagte, „fast gar nichts wie Musik vor sich“. Ohne Musik kann eine derartige Handlung überhaupt nicht zur Darstellung gebracht werden; wogegen wir durch die Musik tatsächlich zu Miterlebern werden.

Dies ist das einzige Mal, wo Wagner eine Handlung gewissermaßen vor unseren Augen so ganz und gar nach innen verlegt hat; um so wertvoller ist dieses Werk für das Verständnis des Wesens seines Wort-Tondramas. Namentlich lernen wir, daß wir dem Begriffe Handlung sehr erweiterte Vorstellungen unterlegen müssen, wodurch wir zugleich einem der am tiefsten eingewurzelten Mißverständnisse bezüglich des neuen Dramas aufklärend entgegentreten können. Über diesen neuen Begriff einer dramatischen Handlung müssen wir uns volle Klarheit verschaffen.

Die bisherigen Formen der dramatischen Dichtung, wie sehr sie auch auf die Darstellung innerer Seelenvorgänge hinzielten, konnten uns Handlung offenbar nur in zweierlei Gestalt vorführen: durch die Bewegungen des Verstandes, durch die Bewegungen des Körpers. In dem neuen Drama kommen nun die Bewegungen der Seele hinzu.

In dem antiken Drama verwendete man wohl ausschließlich den Verstand. Diese Behauptung wird durch die Tatsache, daß im antiken Drama Musik vorkam, um so weniger entkräftet, als die mögliche dramatische Bedeutung der Musik — wie ein vergleichender Blick auf den ganzen Aufbau des Dramas bei Äschylos und bei Euripides zeigt — um so mehr abnahm, je mehr das Drama seiner vollkommenen Entfaltung entgegenging. Dem Gesange des Chores, als Musik, dürfte wohl nur eine ähnliche Bedeutung wie

seinem Tanze innegewohnt haben, nämlich die, den Zuschauer feierlich zu stimmen. Der Bau des ganzen Dramas beweist deutlich, daß die Musik an der Verwirklichung der eigentlichen dramatischen Absicht nicht mitbeteiligt sein konnte, sondern, daß sie als lyrisches Element unvermittelt neben dem Drama stand. Von eben so geringer dramatischer Bedeutung war die Beteiligung des Auges. Man sehe, zum Beispiel, eine Tragödie wie Antigone an. Nicht ein einziger der so tief ergreifenden Vorgänge der Tragödie wird vor unseren Augen ausgeführt, nicht ein einziger! Nur durch die Widerspiegelungen in dem Verstande der Hauptpersonen und ihrer Umgebung werden wir Teilnehmer an der eigentlichen Handlung, nämlich durch die Berichte der Augenzeugen, durch die Herzensergüsse der Hauptbeteiligten und ihre Dispute, und durch den in den Chören geschilderten Eindruck des Ganzen auf die Unbeteiligten. Immer ist es das Wort, also der Verstand, was uns die Handlung offenbart.

Das in Shakespeare kulminierende moderne Drama unterschied sich nun wesentlich dadurch vom antiken Drama, daß es zum Verstande das Auge hinzunahm. An Stelle der Maske, die bewegten Gesichtszüge; an Stelle der Erzählungen, die vor unseren Augen tatsächlich ausgeführten Vorgänge. Das war, künstlerisch betrachtet, ein außerordentlich gewichtiger Schritt, denn alle Kunst beruht auf Sinnlichkeit, und nun kam zu der vielgliedrigen, aber immerhin nur mittelbaren Sinnlichkeit des Verstandes, die unmittelbar überzeugende des Auges. Dieser Schritt entfernte das Drama von der Literatur und brachte es der eigentlich künstlerischen Anschauung um so näher. Daß hierdurch der Begriff „dramatische Handlung“ und folglich auch die Formen des Dramas andere wurden, ist jedermann bekannt, (wenn es auch den Herren Ästhetikern noch heute gefällt zu proklamieren: „der Maßstab des Dramatischen ist zu allen Zeiten, bei allen Völkern, für Werke jedes Stiles derselbe gewesen“). Ich möchte aber hauptsächlich auf das eine aufmerksam machen: daß die Hinzunahme des Auges, also des

äußeren Sinnes, eine große Vertiefung, eine mächtige Verinnerlichung zur Folge hatte. Der Held tritt uns weit unmittelbarer gegenüber, und eine zuerst paradox erscheinende, jedoch streng logische Folge dessen, daß unserem Auge die äußeren Vorgänge unmittelbar vorgeführt werden, ist, daß diese äußeren Vorgänge **minder gewaltig** zu sein brauchen und daß unser Interesse sich immer mehr den Seelenvorgängen des Helden zuwendet. Auch die mit der Hinzunahme des Gesichtssinnes zusammenhängende Vermehrung der Personen- und Szenenzahl entspringt lediglich dem Bedürfnisse, in das *innere* Leben der Handelnden immer mehr Licht zu werfen. In dem antiken Drama, wo die sichtbare Handlung nur erzählt ward, wurde diese sichtbare und doch nicht gesehene Handlung dadurch fast zur Hauptsache; denn sie benötigte zahlreicher und ergreifender Erzählungen; hier dagegen, wo sie vor unseren Augen vollführt wird, verliert sie an Bedeutung gegenüber den Seelenbewegungen der sie Ausführenden; immer mehr Platz nehmen diese im Drama ein. Ja, es wird der Beschreibung und der Vorführung dieser Seelenzustände jetzt ein ähnlich weiter Platz eingeräumt wie im griechischen Drama den äußeren Vorgängen. Hierdurch ist der Begriff „dramatische Handlung“ gleichzeitig erweitert und verinnerlicht. Wir gelangen auf diesem Wege zu einer wichtigen Einsicht, die ich folgendermaßen formulieren möchte: *ohne das Auge konnte das Drama niemals zur Darstellung der eigentlichen Seelentragödien, zur Darstellung eines Hamlet und eines Lear schreiten.*

Wagner nun nimmt zum Verstand und zum Auge noch das Ohr hinzu; nicht das Ohr als rein materielles Organ zur Vermittelung der Verstandessprache, sondern den musikalischen Gehörsinn, durch welchen die innersten Seelenbewegungen sich ganz unmittelbar und mit einer Bestimmtheit, die sich in Worten nicht erreichen läßt, der Seele mitteilen. Waren wir durch Hinzunahme des Auges so weit gekommen, daß *Hamlet* für eine vollendet schöne drama-

tische **Handlung** gelten konnte (was im griechischen Drama nicht ausführbar gewesen wäre), so haben wir durch Wagner jetzt wieder einen ähnlichen, jedoch weit größeren Schritt getan. Zu dem wiederspiegelnden, schildernden Verstande, zu dem unmittelbar überzeugenden Auge, haben wir nun die Offenbarungen der Musik aus der unsichtbaren Welt, aus jener Welt des inneren Menschen. Jetzt können folglich Handlungen unmittelbar zur Darstellung gebracht werden, denen ein Shakespeare aus dem Wege gehen mußte, oder die er nur auf weiten Umwegen flüchtig anzudeuten vermochte. Das glänzendste und überzeugendste Beispiel besitzen wir gerade in Tristan und Isolde, wo im zweiten und dritten Aufzuge die leidenschaftlichste Handlung, die bis zum Tode führt, eine gänzlich innere ist.[1]) Ein Shakespeare hätte, um die Leiden Tristans und Isoldens zu schildern, eine Anzahl Intrigen und Auftritte ersinnen müssen, durch welche immer neue Streiflichter auf sie gefallen wären, und zum Schlusse wäre ihm wohl nichts anderes übrig geblieben, als Tristan durch das Schwert und Isolde durch Gift sterben zu lassen. Wagner dagegen konnte seine ganze dichterische Kraft auf die eine einzige **wahre Handlung** konzentrieren. Im zweiten Aufzuge erleben wir es, wie die tragische Liebe in ihrem rasenden Fortlauf bis zur Unabwendbarkeit des Todes führt; im dritten, wie die Seele den Körper allmählich überwindet, bis sie im Liebes-

---

1) Um einen Begriff von dem Wust des Unverständlichen und der aufeinander getürmten Mißverständnisse zu geben, welche diese einfache, klare Einsicht dem nicht selbstdenkenden Publikum verhehlen, möchte ich z. B. auf einen gelehrten und nicht unsympathischen Kritiker, H. Bulthaupt, hinweisen, der in diesen Akten „anstatt dramatischen Fortschrittes, absolut bewegungslose Ruhe“ erblickt, und auf Shakespeares Romeo and Julia verweist, wo „das Gegenspiel völlig ausgebildet und die Handlung in beständigem Flusse ist.“ Zur Bekräftigung des Gesagten zitiert er allerdings einige der bekanntesten Anhänger Wagner's, von denen einer Tristan und Isolde „ein lyrisches Gedicht, vergleichbar mit Goethe's Fischer“, nennt! — Der Rest ist Schweigen.

tode ihren freien Flug aus der liebefeindlichen Welt der Konventionen und der Lügen nimmt.

Hiermit glaube ich auf das Bezeichnendste in der allgemeinen dichterischen Gestaltung von Wagner's Tristan und Isolde hingewiesen zu haben. Bei seinen weiteren Betrachtungen wird der Leser in dieser Dichtung geradezu endlosen Stoff zu künstlerischem Nachsinnen finden.

Indem ich zum Beschluß auf einige Einzelheiten in der Ausführung hinweise, werde ich Gelegenheit haben, darauf aufmerksam zu machen, daß dieses Verlegen der Handlung so ganz und gar nach innen, „wo fast gar nichts wie Musik vor sich geht", keine zwingende Notwendigkeit der neuen dramatischen Form ist. In Tristan erfordert es der Stoff, die Handlung; darum tat es der Meister. In der selben Weise aber wie das Shakespearesche Drama reicher und freier in seinen Bewegungen als das Sophokleische war, und zwar darum, weil es zu den Ausdrucksmitteln des letzteren neue hinzugenommen hatte, so ist nun das Wagnersche reicher als das Shakespearesche. Der Dichter schaltet jetzt über so mannigfaltige Ausdrucksmittel, und es steht ihm frei, sie in so verschiedenen Zusammenstellungen anzuwenden, daß, wie Wagner sagte, in diesem Kunstwerk ewig neu zu erfinden sein wird. Doch auch ohne Tristan und Isolde zu verlassen, und wenn wir bloß das eine, nämlich das Verhältnis zwischen Verstandessprache und Musik, zwischen Wort und Ton, ins Auge fassen, werden wir sehen, daß dieses Verhältnis jeden Augenblick wechselt und zwar je nach dem Auszudrückenden, das heißt also, je nachdem der mitzuteilende Gefühlsinhalt sich mehr oder weniger an den Verstand, an das Auge, an die Seele wendet. Nirgends, glaube ich, tritt uns das, was ich früher die Erlösung der Musik durch Wagner's Drama nannte, deutlicher und entzückender entgegen, als wenn wir von einer Betrachtung der dichterischen Gestaltung dieses Werkes in seinen großen Zügen zu einer

detaillirten Betrachtung der Rede, der Deklamation und des musikalischen Ausdruckes schreiten. Nur muß ich mich hier allerdings mit ziemlich trockenen und spärlichen Andeutungen begnügen; denn je mehr man in das eigentliche Kunstwerk eindringt, desto schwerer fällt es, das Wesentliche an ihm nicht durch die unbiegsame Sprache der Logik zu verletzen.

Bei dem Verhältnisse zwischen Musik und Sprache im neuen Drama handelt es sich um eine sehr einfache Einsicht; den meisten unter uns liegt sie aber so fern, daß es nicht leicht ist, über diesen Gegenstand zu sprechen, ohne sich den verschiedensten Mißverständnissen auszusetzen. Der Leser möge mir also gestatten, aus Wagner's Schriften eine Reihe von Zitaten anzuführen, deren Beziehung auf das jetzige Thema er vielleicht nicht sofort einsehen wird; ein deutliches Erfassen des Gegenstandes wird seine Geduld lohnen, und die späteren Ausführungen werden den Wert der Zitate klarstellen.

Wagner schreibt:

1. „Die Einheit der Handlung bedingt sich aus ihrem verständlichen Zusammenhange; nur durch Eines kann sie aber diesen verständlich kundgeben, und dieses ist nicht Raum und Zeit, sondern der Ausdruck" (IV, 253).

2. „Ein Inhalt, der einen zwiefachen Ausdruck bedingen würde, d. h. einen Ausdruck, durch den der Mitteilende sich abwechselnd an den Verstand und an das Gefühl zu wenden hätte, ein solcher Inhalt könnte ebenfalls nur ein zwiespältiger, uneiniger sein. — Den Ausdruck, der als ein einziger auch einen einigen Inhalt ermöglichen würde, bestimmen wir als einen solchen, der eine umfassendste Absicht des dichterischen Verstandes am entsprechendsten dem Gefühle mitzuteilen vermag" (IV, 246, 247).

3. „So, im wechselvollen Reigen sich ergänzend, werden die vereinigten Schwesterkünste bald gemeinsam, bald zu zweien, bald einzeln, je nach Bedürfnis der einzig Maß und Absicht gebenden dramatischen Handlung, sich

zeigen und geltend machen. Bald wird die plastische Mimik dem leidenschaftslosen Erwägen des Gedankens lauschen; bald der Wille des entschlossenen Gedankens sich in den unmittelbaren Ausdruck der Gebärde ergießen; bald die Tonkunst die Strömung des Gefühles, die Schauer der Ergriffenheit allein auszusprechen haben; bald aber werden in gemeinsamer Umschlingung alle drei den Willen des Dramas zur unmittelbaren, könnenden Tat erheben" (III, 187).

4. „Die unerläßliche Grundlage eines vollendeten künstlerischen Ausdruckes ist die Sprache" (IV, 262).

5. „Die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache" (IV, 114).

6. „Der lebengebende Mittelpunkt des dramatischen Ausdruckes ist die Versmelodie des Darstellers" (IV, 237).

7. „In dem Kunstwerke der Zukunft hat die Musik durchaus eine andere Stelle zu erhalten, als in der modernen Oper: nur da, wo sie die vermögendste ist, hat sie sich in voller Breite zu entfalten, dagegen aber überall, wo z. B. die dramatische Sprache das Notwendigste ist, hat sie sich dieser vollkommen unterzuordnen. — Gerade die Musik aber besitzt die Fähigkeit, ohne gänzlich zu schweigen, dem gedankenvollen Elemente der Sprache sich so unmerklich anzuschmiegen, daß sie diese fast allein gewähren läßt, während sie dennoch sie unterstützt" (III, 189).

Aus obigen Aussagen entnehmen wir folgendes: In unserem Drama soll und muß der Ausdruck ein einheitlicher sein, das heißt, das Drama selbst muß als einheitlicher Ausdruck wirken; dieses tut es, indem der Dichter sich immerfort nur an das Gefühl wendet (mit anderen Worten, sich auf das Reinmenschliche beschränkt); da nun die Einheit nicht in einem formellen Schema, sondern in der Mitteilung einer umfassenden, dichterischen Absicht an das eine Gefühl besteht, so wird diese Mitteilung eine möglichst erschöpfende sein müssen, und es wird ein wechselvoller Reigen entstehen, indem Verstand, Auge und Ohr bald einzeln, bald zu zweien, bald gemeinsam

sich geltend machen, was einzig von der dramatischen Handlung abhängen wird; die Grundlage zu diesem wechselvollen Reigen des künstlerischen Ausdruckes kann aber nur die Sprache bilden; die Sprache selbst nun entsprang aus dem nur tönenden Laute, und als sich — nach Durchlaufen aller Gedankenstufen — das Höchste im Menschen zum Ausdruck bringen wollte, löste sie sich wieder in Musik auf; wenn also die Wortsprache die unerläßliche Grundlage des dramatischen Ausdruckes bildet, so muß nichtsdestoweniger zugegeben werden, daß die Tonsprache Anfang und Ende, Wurzel und Krone der Wortsprache ist und dies im Wort-Tondrama tatsächlich sein muß; und wir gelangen auf diesem Wege zu der Einsicht, daß der lebengebende Mittelpunkt des Ausdruckes dort liegt, wo die Wortsprache und die Tonsprache sich am innigsten vermählen und zu dem überzeugendsten und klarsten Ausdruck verschmelzen, nämlich in der Versmelodie des Darstellers. Aus diesen Einsichten ergibt sich nun des weiteren, daß die Musik — welche nie gänzlich schweigen wird, da sie ja der gebärende Mutterschoß des Dramas ist, und da grade in ihr jene unerläßliche Einheit des an das Gefühl sich wendenden Ausdruckes verkörpert ist — daß die Musik, sage ich, sehr verschieden auftreten wird, namentlich in ihrem Verhältnisse zur Sprache. Und zwar ist dieses Verhältnis ein solches, daß, wenn der eine der beiden Hauptbestandteile des Ausdruckes — Wortsprache und Tonsprache — an Intensität zunimmt, der andere abnimmt, und umgekehrt. Um mich eines nüchternen, handgreiflichen Vergleiches zu bedienen: die Summe des Ausdruckes muß immer die selbe bleiben; beansprucht also das eine Ausdrucksmittel mehr Raum, so muß sich das andere beschränken, und umgekehrt. Alle denkbaren Zwischenstufen sind möglich; man findet auch tatsächlich in Wagner's Werken eine endlose Reihe. Bezüglich der Sprache mißverstehe man aber das Gesagte nicht dahin, als handle es sich hier um eine „Schönheit“ der Sprache oder um eine mehr oder weniger reichliche

Verwendung des gesprochenen Wortes; auf den begrifflichen Gehalt der Sprache kommt es allein an. Hier entsteht meistens das erste böse Mißverständnis.

Gewöhnlich beachtet man wenig oder gar nicht, in wiefern auch beim Wortdichter die Sprache bezüglich des begrifflichen Gehaltes beständig wechselt, indem bei ihm die Sprache eine zwiefache Rolle spielt, indem sie sich einerseits dem Verstande mitteilt, andererseits — so weit sie dies vermag — sich an das musikalische Gehör wendet. Namentlich Shakespeare ist von einem solchen Reichtum in dieser Beziehung, er beherrscht eine so vollkommene Skala, von dem nur begriffschwangeren Satze an, bis zur fast ausschließlich musikalischen Phrase, daß jede Übersetzung als eine Schändung dieses Dichters betrachtet werden muß, indem durch sie seine Worte der begleitenden Musik, und somit der Flügel beraubt werden, die sie in die jenseitige Welt des tonlauschenden, inneren Menschen zu führen bestimmt waren. Wie viel weiter kann nun aber der Wort-Tondichter gehen! Und zwar nach beiden Richtungen hin. Betrachten wir nur die zwei extremen Fälle.

Wie wir uns vorhin von Wagner belehren ließen: auch dem gedankenvollen Elemente der Sprache kann die Musik als Stütze dienen, und ihr verdanken wir es, daß, wo es Not tut, im neuen Drama eine Sprache zur Anwendung kommen kann, die an Gedrungenheit, Bestimmtheit und Kraft alles übertrifft, was der bloße Wortdichter wagen konnte. Da nämlich die Sprache jetzt von der Nötigung, sich gleichzeitig an den reflektierenden Verstand und an das empfindende Gehör zu wenden, befreit ist, und da sie andrerseits sich nicht mehr mit Beschreibungen und Umschreibungen von Gefühlen zu beschäftigen braucht, die uns nunmehr unmittelbar durch die Musik offenbart werden, so kann sie sich auf das ihr eigene Gebiet beschränken, um auf diesem Gebiete Unvergleichliches zu leisten. In der Erzählung kann sie knapp sein, in der Charakterisierung äußerst bestimmt, in der Gefühlsbestimmung von größter Prägnanz. Beispiele

werde ich gleich aus Tristan bringen. Anstatt daß im neuen Drama, wie der Unverstand es behauptet, die verschiedenen Faktoren durch ihr Zusammenwirken verkrüppelt werden, erlangt in ihm, im Gegenteil, ein jeder volle Freiheit; und eine erste Folge der Mitwirkung der Musik ist eine Kräftigung der Sprache. — Doch nicht nur nach der Richtung der begrifflichen Gedrungenheit hin, sondern auch da tritt die Musik als Befreierin der Sprache auf, wo die Worte das Begriffliche im Gegenteil möglichst fliehen und durch musikalische Empfindung, sowie durch die Erweckung entfernter Ideenassoziationen in jene Welt hinüber zu gelangen suchen, welche dem Auge und dem Verstande verschlossen ist. Dem Wortdichter ist hier eine sehr enge Grenze gesteckt, sonst „versteht" man ihn nicht; nunmehr aber, da die Musik uns mit voller Bestimmtheit mitteilt, was in der Welt des Gefühles vorgeht, kann der Verstand, und mit ihm Phantasie und Sprache, ohne jedes Bedenken in jenem echt dichterischen Rausche schwelgen; wir hatten die Musik erlöst im Drama, nun erlöst uns die Musik; die Fesseln der Logik bindet sie auf, die Fesseln der notwendigen Folgerichtigkeit; auch der äußere Mensch ist jetzt frei, unbehindert kann er jener Sprache sich bedienen, welche die höchste Ekstase ihm eingibt, und wären es auch logisch unzusammenhängende, gestammelte Interjektionen.

Aus der kurzen Hervorhebung solcher extremen Fälle dürfte die Möglichkeit einer unendlichen Reihe von Zwischenstufen ohne weiteres einleuchten. Ganz deutlich wird die Sache aber erst durch Beispiele; man gestatte mir also, einige aus Tristan und Isolde zu geben.

Zuerst ein Beispiel, wo „die dramatische Sprache das Notwendigste ist, und die Musik sich dieser vollkommen unterzuordnen hat."

In keinem Werke würden wir ein vorzüglicheres Beispiel finden als Isoldens Worte im ersten Akte: „Mir erkoren, mir verloren." Mit diesen Worten, welche Isolde,

„den Blick starr auf Tristan geheftet, dumpf für sich“ spricht, bezeichnet sie erschöpfend das ganze Drama. Diese Worte enthalten das Wesentliche an allem, was war und an allem, was ist; eigentlich enthalten sie auch die unabwendbare, einzig mögliche Zukunft. Mit der furchtbarsten Bestimmtheit wird uns aber diese letztere — wie sie sich in Isoldens Herzen wiederspiegelt — in den wenigen folgenden Worten verkündet: „Tod-geweihtes Haupt! Tod-geweihtes Herz!“ (bei dem Worte Haupt auf Tristan, bei dem Worte Herz auf sich selbst deutend). Wie man sieht, bestehen diese Sätze nur aus solchen Worten, von denen ein jedes begrifflich gehaltvoll ist, und die auch — ein jedes — in der Phantasie ein bestimmtes Bild hervorrufen. Keine Fürwörter, keine Eigenschaftswörter, keine Verhältniswörter. Nicht wie im Wortdrama werden hier vom Verstande die Empfindungen auseinandergezerrt, sondern das übermächtige Gefühl zwingt herrisch die Sprache, das Wenige, was in Worten gesagt werden kann, auch in möglichst wenigen Worten zu sagen. Gerade weil diese Sätze so wortkarg sind, sind sie auch so unvergleichlich gewichtig. Wäre der Dichter aber nicht Musiker, so könnte er sie überhaupt nicht sprechen lassen; denn man würde sie nicht verstehen; wogegen sie hier, und zwar vermöge der Mitwirkung der Musik, zum Mittelpunkt des Dramas werden. Zunächst tritt die Musik hinter das Wort zurück; wir sehen, wie sie „dem gedankenvollen Elemente der Sprache sich so unmerklich anschmiegt, daß sie diese fast allein gewähren läßt, während sie dennoch sie unterstützt.“ Das Orchester schweigt fast ganz, und die Worte werden so einfach gefühlvoll deklamiert, daß sie gewissermaßen nur gesprochen, nicht gesungen werden, und daß wir sie mit bestimmtester Deutlichkeit vernehmen. Gerade an dieser Stelle jedoch findet die innigste Umarmung zwischen Wort und Musik statt; gerade hier hat der nach Ausdruck ringende Gedanke sich mit der nach Inhalt verlangenden Empfindung vermählt. Denn leise, ganz leise folgt die Musik Schritt

für Schritt der einfachen Gefühlsdeklamation jener Worte, und aus dieser Melodie gewinnt sie das musikalische Thema auf welchem die ganze Symphonie sich aufbaut. „So zu sagen vor unseren Augen ergießt sich der gedankenhafte Wortvers eines dramatischen Darstellers in ein musikalisches Motiv“ (IV, 231), und wir haben hier an einem praktischen Beispiele die Bestätigung des oben Gesagten, „daß die Wortversmelodie des Darstellers der lebengebende Mittelpunkt des dramatischen Ausdruckes ist“.

Eine andere Art, mit großer Kraft zu wirken und sowohl Verstand wie Gefühl zu bestimmen, übt die Sprache dort, wo sie in markigen Stabreimen auftritt. Wiederum in Tristan finden wir ein in keinem anderen Wagnerschen Werke übertroffenes Beispiel; es ist dies Tristan's „Sühneeid“:

„*Tr*istan's Ehre —
höchste *Tr*eu':
*Tr*istan's Elend —
kühnster *Tr*otz.
*Tr*ug des Herzens;
*Tr*aum der Ahnung:
ew'ger *Tr*auer
einz'ger *Tr*ost,
Vergessens güt'ger *Tr*ank!
Dich *tr*ink' ich sonder Wank.“

Zehnmal erklingt der Stabreim auf den Anlaut des Namens Tristan und sieben verschiedene Begriffe bezeichnen des Helden Seele, sein Leiden, sein Schicksal. Dieser Satz ist also außerordentlich reich an Begriffen, und durch die „allverbindende Wundermacht“ des Stabreimes werden diese Begriffe zu einem Ganzen verbunden, welches unserer Phantasie das Bild des Helden Tristan vorzaubert.

Als typisches Beispiel dagegen des extrem entgegengesetzten Falles, in welchem die Wortsprache aller logischen Gesetze entbunden ist, und die Tonsprache als einzig vermögende uns den Sinn des Gesprochenen enthüllt, möchte ich vor allem auf Isoldens allerletzte Worte vor dem Tode hinweisen. Hier haben wir den Zustand der Ekstase, dem

sich der Wort-Tondichter auch ohne Bedenken überlassen kann; hier sind ja die Worte nur ein letztes Stammeln des Verstandes, ehe er sich „in des Welt-Atems wehendem All“ auflöst; und je weniger die logische Sprache zu einem adäquaten Ausdrucke des Empfundenen hinreicht, desto siegreicher und bestimmter spricht die Tonsprache. Anstatt daß die Musik, wie vorher, „sich den Worten so unmerklich anschmiege, daß sie diese fast allein gewähren lasse“, entfaltet sie sich in voller Breite und beherrscht ganz souverän die gesprochene Rede. Schon durch ihre rein dynamische Entfaltung erschwert sie häufig das Vernehmen der Worte; andere macht sie unkenntlich durch sehr langes Verweilen auf den einzelnen Silben, oder dadurch, daß die Stimme eine Reihe von Tönen auf einer einzigen Silbe durchläuft. Die Wortsprache ist eben hier zum „farbigen Ausdruck, zur nur tönenden Wortphrase“ geworden.

Für ein ebenso typisches, doch ganz anders geartetes Beispiel des Fortbestehens der Sprache, wo diese gewissermaßen nur noch als tragendes Organ für die menschliche Stimme zu dienen hat, verweise ich auf Brangänens ersten Mahnruf im zweiten Akt:

„Einsam wachend
in der Nacht,
wem der Traum
der Liebe lacht,
hab' der Einen
Ruf in Acht,
die den Schläfern
Schlimmes ahnt,
bange zum
Erwachen mahnt.“

Der Satzbau dieser Verse ist an und für sich ein solcher, daß sie selbst bei der deutlichsten Deklamation nicht mühelos zu verstehen sind; sie werden aber außerdem von einer Darstellerin vorgetragen, die sehr entfernt aufgestellt und unsichtbar ist, und nun kommt noch die Musik hinzu und läßt die einzelnen Silben auf ungeheuer lang ausgehal-

6*

tenen Noten singen, während das Orchester sich in reichster Fülle üppiger Polyphonie ausbreitet. Die menschliche Stimme ertönt fast nur noch wie ein inartikulierter Klageruf. Dieser Augenblick des Dramas ist der vollkommenste Gegensatz zu dem „mir erkoren — mir verloren". Denn wenn auch häufig die Sprache ganz schweigt und die Musik allein herrscht, oder mit bloßer Hinzunahme des Auges die Handlung zur Darstellung bringt, so haben wir hier einen noch belehrenderen Fall; denn die Sprache, das Verstandesorgan, wird zwar gebraucht, ist aber nur jener Klageruf, von dem Wagner in seinem Beethoven schreibt, daß er uns „in den traumartigen Zustand versetze, in welchem uns jene andere Welt aufgeht, aus welcher der Musiker zu uns spricht." Hier soll die menschliche Stimme nur noch tiefer empfinden lassen, daß nicht mehr gesprochen wird; sie ist „das laut erklingende Schweigen".

Mit Absicht beschränke ich mich auf diese extremen Beispiele; der Raum gestattet mir nicht, hier eine eingehende Detailstudie dieses Gegenstandes anzustellen; und außerdem hat mich die Erfahrung gelehrt,[1]) daß man gerade auf diesem Gebiete dem allseitigen Mißverständnis kaum ausweichen kann. Es herrscht unter uns ein so gänzlicher Mangel an künstlerischem Instinkt, daß bei dem Worte „Sprache" fast jeder nur an Philologie denkt, und bei dem Worte „Musik" an Harmonie- und Instrumentationslehre. Den wenigen künstlerisch begabten Lesern lege ich aber die Verfolgung dieser Untersuchung ans Herz. Je mehr sie über das Verhältnis von Wort und Ton in Wagner's Dramen nachsinnen, einen desto tieferen Einblick werden sie in das Wesen des neuen Kunstwerkes gewinnen. Denn hier geht ja das eigentliche Wunder vor sich; hier ist das Gebiet, wo wir mit dem einen Auge immer in die eine Welt, und mit dem anderen in die andere hinüberschauen. Die Dichtung sehen

1) Bei Gelegenheit von früheren, ausführlicheren Veröffentlichungen über das Verhältnis von Sprache und Musik im Wort-Tondrama.

wir aus dem Geiste der Musik geboren werden, und die Sprache erkennen wir wiederum als die unerläßliche Grundlage des gesamten künstlerischen Ausdruckes; beides bedingend und bedingt; wodurch auch allein eine wahre organische Einheit bestehen kann. Und gerade Tristan und Isolde ist speziell zur Einführung in diesen Gegenstand geeignet, weil hier in einem einzigen Werke die ganze Skala durchlaufen wird. Die extremen Endpunkte sahen wir; man wird aber alle denkbaren Zwischenfälle finden: das mehr oder weniger kräftige Hervortreten von Stabreimen, bis zu ihrem allmählichen Schwinden und die wechselvolle Anwendung des Endreimes und der Assonanz werden zuerst auffallen; sodann wird man aber erkennen, daß diese äußere Gestaltung dem inneren Gehalte der Rede entspricht; man wird einsehen, daß die Sprache bisweilen mit jedem einzelnen Worte einen Begriff aufstellt, bisweilen nur noch ein Klageruf ist, und daß ihr begrifflicher Gehalt jeden Augenblick wechselt; daran wird sich aber die Einsicht knüpfen, daß die Musik mit diesem pulsierenden Leben der Sprache auf das Unzertrennlichste verflochten ist, daß diese beiden gewissermaßen die zwei Kammern des einen Herzens bilden, und erst diese Erkenntnis gibt einen wahren Einblick in jenen einheitlichen Ausdruck, den Wagner als erste Bedingung für die Verwirklichung des Dramas aufstellt.

In dem ersten Teile dieser kurzen Betrachtungen über Tristan sahen wir, in welcher Weise der Dichter im neuen Drama seine Gestaltung entwirft, und erkannten vor allem, welche erweiterte Bedeutung der Begriff Handlung hier gewonnen hat; in dem zweiten Teile versuchte ich zu einer Erkenntnis des Ineinanderfügens von Wort und Ton bei der Ausführung der einzelnen Momente dieser Handlung anzuregen.

Auch bei den anderen Werken aus der zweiten Periode dürften ähnliche Betrachtungen die lehrreichsten sein; sie

führen auf den Kern des Dramatischen, als einzig Wesentliches, und sie zeigen uns die unerschöpfliche Fülle der Möglichkeiten, die das Kunstwerk der Zukunft in sich birgt.

Die Meistersinger.

Tristan und Isolde belehrte uns, daß durch die Mitwirkung des neuen Organs — der Musik — jene erste Lebensbedingung des Dramas, die Handlung, eine tiefere Auffassung als zuvor und eine neue Darstellung zuläßt; diese Einsicht wird uns bei der Betrachtung der Meistersinger zustatten kommen. Denn der Held des Stückes, Hans Sachs, findet wohl in dem reichen, bunten Leben der Meistersinger viel Gelegenheit, sich uns durch Wort und Tat kundzugeben; die eigentliche Handlung aber, diejenige nämlich in seiner Seele, ist eine so tief innerliche, daß ihre Darstellung einzig durch Musik erfolgen kann. Das wahre Drama, dasjenige, welches der Dichter darstellen wollte, besteht hier erst in der Musik und durch die Musik.

Zunächst aber dürfte die Wahl des Stoffes fast befremdend auffallen. Denn wir hatten uns belehren lassen: „Was der Wort-Tondichter auszusprechen hat, ist das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche.“ Und dieser Satz hat viele zu der irrigen Annahme verleitet, für das neue Drama taugten nur Mythos und Legende. Nun sind wir dem Wort-Tondichter zu tiefem Danke verpflichtet, daß er in den Meistersingern uns gezeigt hat, wie voll und warm das Reinmenschliche auch dort pulsiert, wo man am allerwenigsten es vermuten würde, im kleinbürgerlichen Philistertum. Das ist ein neues Wunder der Musik, des Wort-Tondramas. Denn der frühere Dramatiker war fast darauf angewiesen, seine Dichtung an den Hof der Könige oder mindestens der Mächtigen im Reiche zu verlegen; nur da-

durch bekam er genügende Farbe und konnte er die Seelen seiner Handelnden an Vorgängen darstellen, die ein hinreichendes Interesse erweckten; spielte aber der Bürger auch einmal eine Rolle, so war es, indem er aus seinem bürgerlichen Kreise herauswuchs und an bedeutenderen Staatsaktionen teilnahm. Wagner, dagegen, verläßt im Laufe der Meistersinger kein einziges Mal den streng beschränkten Kreis des kleinbürgerlichen Lebens, und dennoch gelingt es ihm, eine der großartigsten Gestalten zu zeichnen, welche je die Bühne betreten haben. Und weit entfernt, daß der Nürnberger Schuster Hans Sachs durch Beteiligung an äußeren Aktionen seine Bedeutung gewönne, ist gerade bei ihm die ganze Handlung eine rein innerliche. Was Hans Sachs bezeichnet, ist die Seelengröße; und in den Meistersingern erleben wir den letzten großen Sieg, den der männlichen, stolzbewußten Entsagung, und sehen diesen schlichten Handwerker so erhaben dastehen, wie nur irgend ein ruhmgekrönter Held. Ja, keine männliche Gestalt Wagner's übertrifft die des Hans Sachs, vielleicht erreicht sie keine. Denn Sachs überwindet selbst die Bitterkeit und „erreicht beruhigt und beschwichtigt die äußerste Heiterkeit einer milden und seligen Resignation“ (Fragmente, 105). Daneben läuft nun die ganze bunte und muntere äußere Welt; das Volk ahnt wohl mit sicherem Instinkte Sachsens Größe und jubelt ihm zu: wie sollte es aber die Wahrheit erkennen? und die Näherstehenden treten ihm gleichgültig oder antipathisch oder mit verschiedengradiger Sympathie, oft sogar bewundernd entgegen, ohne jedoch daß ein Einziger den inneren Kampf gewahrte und die heldenhafte Größe des Mannes ahnte. Wie jeder wahrhaft Große, steht er allein da, ganz allein, — und nur die unschuldige, unerfahrene Jungfrau erkennt hin und wieder die Wahrheit, und als ob ein Blitz plötzlich die verborgene, innere Welt erleuchtete, schaut sie mit hellseherischem Auge in das Herz des Einsamen und schreit laut auf vor Schmerz und Schreck, — nur aber, um sich gleich wieder, wie die Natur

es bestimmt, von „der Sonne ihres seligen Glückes“ bescheinen zu lassen.

Da die wahre Handlung eine innere ist, so wird sie fast ausschließlich von der Musik dargestellt, mit Zuhilfenahme des Auges. Nur im Quintett, in dem Augenblick, wo alle anderen in ihr Glück ganz versenkt sind, erwähnt Hans Sachs flüchtig seiner selbst:

„Vor dem Kinde lieblich hehr,
mocht’ ich gern wohl singen;
doch des Herzens süß Beschwer
galt es zu bezwingen.
’s war ein schöner Abendtraum;
dran zu deuten wag’ ich kaum.“

Und selbst in den beiden großen Monologen schauen wir wohl in seine Seele, von der eigenen Klage hören wir aber in Worten nichts. Dagegen spricht sie aus der Musik immerfort in ergreifender Deutlichkeit zu uns, namentlich in dem Gespräche mit Eva, in der Begleitung zum Schusterliede, in den Empfindungen, welche die Johannisnacht in Sachsens schweigendem Herzen erweckt und welche immer wieder aus dem Orchester im zweiten Akte emporsteigen; vor allem aber in der erschütternden Einleitung zum dritten Akte und in den darauf folgenden Szenen. Der Vorgang ist hier ein solcher, daß er gewissermaßen kaum bis zum Verstande gelangt. Sachsens Seelengröße offenbart sich eben nicht durch kühne Taten, sondern an jeder Kleinigkeit des täglichen Lebens; und auch der Kampf der Entsagung, die Verzichtleistung auf sein letztes Lebensglück — nämlich auf Eva’s Hand — ist nicht einer von denen, wo das Für und das Wider die Seele zerreißen, und der äußere Mensch mit allen Sinnen den Vernichtungskrieg gegen den inneren führt; nein, bei einem Manne wie Sachs konnte nie einen Augenblick der Gedanke aufkommen, das Mädchen dem Jünglinge zu entreißen oder auch nur streitig zu machen, sondern der Kampf ist der ganz innere, **gegen die eigene Klage.** Das ist hier der tragische Konflikt; bis in diese tiefsten Tiefen

des menschlichen Herzens führt uns das Wagnersche Drama; und — wie später wieder in Parsifal — endet der Kampf mit dem Siege des Helden. Er erreicht „die äußerste Heiterkeit einer milden und seligen Resignation". „Erlösung dem Erlöser!"

Das ist das Drama: Die Meistersinger. Wie hätte eine solche Handlung anders als durch die Musik dargestellt werden können? Und wie hätte die Musik sie anders als durch ihre Verbindung mit Wort und Auge auf der Bühne zu verwirklichen vermocht?

Auch daß der dramatische Konflikt mit dem Siege enden kann, ist eine Errungenschaft der Wagnerschen Kunst. Sie liegt tief im Wesen der Musik, des Organs des inneren Menschen, begründet. Noch ehe Wagner sein erstes Werk aus der zweiten Periode geschrieben, hatte er diese Möglichkeit erkannt und sie in einem unausgeführt gebliebenen Drama skizziert, das den bezeichnenden Namen führt: Die Sieger. Den Inhalt dieser dem Buddhistischen Sagenkreise entnommenen Dichtung kann man bezeichnen: durch Entsagung zur Erlösung. Jeder tragische Untergang, das heißt, jeder Untergang eines wahren Helden, wird, im Grunde genommen, unmittelbar durch den inneren, und nur mittelbar durch den äußeren Konflikt herbeigeführt. Der Widerspruch ist der zwischen dem mit kräftiger Sinnlichkeit begabten äußeren und dem mit ausnahmsweise deutlichem Bewußtsein hervortretenden inneren Menschen. Für eine Natur, bei welcher dieser — sonst überall nur latente — Widerspruch bis zum Kampfe, bis zur unabweisbaren Tragik hervortritt, gibt es nur zwei Wege zur Erlösung: die Zertrümmerung des äußeren Menschen im Tode, oder die Überwindung des äußeren Menschen durch den inneren. Das Wort-Drama konnte nur den ersten Fall darstellen; der zweite Fall erreicht eben einen Punkt, wo weder dem Verstande weiter etwas gesagt, noch dem Auge etwas gezeigt werden kann; ohne die Musik fehlt also jedes Mittel zur Darstellung. Das Tondrama dagegen vermag das Höchste im Menschen, den

Sieg, uns tatsächlich vorzuführen. Zum ersten Male geschah dies in den Meistersingern.

Diese großartige, erhabene, aber unsichtbare Seelenhandlung, die an und für sich frei von jeder näheren äußeren Bestimmung ist, wie Zeit, Ort, Umstände usw. spielt nun inmitten einer bunten, bürgerlichen Welt, in welcher jeder vollauf beschäftigt ist, seinem eigenen, eng-persönlichen Interesse nachzujagen:

— „Wahn, Wahn!
Überall Wahn!" —

und in welcher dem Egoismus nur durch die nach jeder Himmelsrichtung hin hoch aufgerichtete Mauer der Konventionen ein Damm gesetzt wird. So wenigstens faßt die milde, weise Seele des Hans Sachs das Konventionelle auf. Da aber das Konventionelle ein willkürliches ist, so stellt es dem Unwillkürlichen, das heißt jener Notwendigkeit, die in jeder wahren Begabung zum Ausdruck kommt, eine durch nichts zu rechtfertigende Schranke entgegen. Das Konventionelle kann immer nur für eine beschränkte Zeit, für einen beschränkten Ort, für bestimmte Umstände gelten; das Reinmenschliche dagegen ist dasjenige, was über Zeit und Ort hinweg das Gemeinsame am Menschen ausmacht, das wahrhaft und ewig Bezeichnende, das, was direkt aus dem göttlichen Quell fließt. Stemmt sich das Konventionelle nicht gegen egoistische Ausschreitungen des persönlichen Interessenkampfes, sondern gegen das Reinmenschliche auf, so kann es uns nur hassenswert oder lächerlich erscheinen.

Bei dem Tondrama bleibt es nun ausgeschlossen, das Konventionelle als Grundlage der Handlung zu nehmen oder es als die starre Wand hinzustellen, gegen welche der Wille des Helden sich bricht — was im Wortdrama häufig geschah; hier ist es deswegen unmöglich, weil der Musik jede Fähigkeit fehlt, das Zufällige, die spezielle Konvention, zum Ausdruck zu bringen. Dagegen vermag das Wort-Tondrama sehr wohl etwas anderes zu tun, nämlich „das

Reinmenschliche am Konventionellen" — wenn mir der paradoxe Ausdruck gestattet wird — darzustellen. Das Hängen an Konventionen, das Aufstellen von Gesetzen — der Moral, der Kunst usw. — die ihrem Wesen und ihrer Entstehung nach nur beschränkten Wert besitzen können, und die dann als göttlich, als unumstößlich verkündet werden, das beständige Verwechseln der zeitlichen Form mit dem ewigen Gehalte, — — — die Anlage, aus welcher dies alles hervorgeht, ist eine ganz allgemein menschliche. Und dieses Reinmenschliche im Konventionellen, gewissermaßen also das Negative an ihm, ist das, was in den Meistersingern uns vorgeführt wird. Deswegen erscheint es uns auch nicht grausam, sondern lächerlich, und unser Lachen deckt uns seine Nichtigkeit auf. Die Komik ist es also, die uns vom Konventionellen befreit und somit ihre Einführung in das Tondrama rechtfertigt.

Das Ganze führt zu einer Erkenntnis, wie sie sich in der Seele des Hans Sachs bereits gebildet hat, der nicht bitter die Konventionen verdammt, sondern durch sie hindurch überall das Reinmenschliche erkennt und auf seinen Wert schätzt, während er selber so hoch erhaben über die ihn umgebende Welt dasteht, daß es ihm ganz gleichgültig sein kann, ob er sich ihren Formen anpaßt oder nicht. Er tut es aber, weil nur so er Gutes wirken kann. Und wir ersehen, daß der wahre dramatische Grund für die Vorführung des Konventionellen hier wiederum der Einblick in diese große Seele war. Denn nachdem wir so viel über die guten Meister gelacht haben, mahnt uns dennoch Sachs zum Schlusse:

„Verachtet mir die Meister nicht,
und ehrt mir ihre Kunst!"

Es verlohnt sich wohl der Mühe, nachdem wir die dramatische Berechtigung zu der Einführung des Konventionellen und des Komischen an den Meistersingern eingesehen haben, noch speziell darauf aufmerksam zu machen, daß

Wagner hierdurch gleichzeitig der Komik ein neues weites Feld eröffnet hat.

Wer über das Wesen alles Komischen und über seine verschiedenen Arten sich unterrichten will, muß die lichtvollen Aufklärungen, die Schopenhauer diesem Thema gewidmet hat, lesen. Der Grund des Lachens ist immer eine Inkongruenz, und im letzten Grunde läuft es meistens auf eine Inkongruenz zwischen einem sinnlich Wahrgenommenen oder Vorgestellten und einem logisch Gedachten hinaus. Hier aber betreten wir ein neues Gebiet der Komik: das der Inkongruenz zwischen dem Reinmenschlichen und dem künstlich Zufälligen. In den wirklich großen Komödien eines Aristophanes und eines Molière — namentlich aber eines Shakespeare — befinden wir uns auf dem Wege zu dieser edelsten Auffassung des Komischen; es lag aber in der Natur des Wortdramas begründet, daß man einer engeren Konvention immer nur eine weitere entgegenstellen konnte. Hier dagegen, wo wir durch die Musik in unmittelbarer Fühlung mit dem unsichtbaren Urgrunde aller Dinge, mit der Welt des unwandelbar Ewigen bleiben, erkennen wir sofort das Nichtige des Konventionellen, denn wir überblicken die ganze weite Kluft, welche das Reinmenschliche vom Künstlichen trennt. Es is wohl die höchste erreichbare Komik.

In Plato's Gastmahl findet Aristodemos, als er früh am Morgen aufwacht, Sokrates eifrig beschäftigt, dem Aristophanes die Einsicht beizubringen: „wer ein wahrer tragischer Dichter sei, müsse auch der wahre Komödiendichter sein.“ Sokrates läßt auch nicht eher nach, als bis er dem Aristophanes seine Zustimmung abgenötigt hat; dieser aber „war der Beweisführung nicht recht gefolgt.“ Sokrates hat gewiß mit der großen Breite seines durchdringenden Geistes dieses Verhältnis viel tiefer und namentlich ganz anders aufgefaßt als seine Zeitgenossen, sonst hätte ein so geistvoller Mann wie Aristophanes ihn doch verstehen müssen. Ich stelle mir vor, daß er das tiefste Wesen der Tragik und der Komik

so erfaßt hat, wie es dann später von Shakespeare — eben als „dem wahren tragischen Dichter“ — verwirklicht worden ist, zu voller Deutlichkeit und tiefster Bedeutung aber erst in dem Tondrama gelangen kann. Vielleicht, daß die nahe Verwandtschaft zwischen den zwei größten germanischen Dramatikern, Shakespeare und Wagner, sich nirgends deutlicher zeigt als in ihrer Auffassung des Komischen; denn in beiden ist das sokratische Wort zur Wahrheit geworden. Daß die Dichtung zu den Meistersingern stark an Shakespeare gemahnt, ist eine schon häufig gemachte Bemerkung; sie bleibt aber an der Oberfläche kleben und führt zu keiner Erkenntnis; und wenn ein Weiser auf jene Behauptung mit der ebenso tiefen Bemerkung antwortet, diese Dichtung lasse sich keiner Shakespeareschen an die Seite stellen, so geben wir auch ihm recht, und sind gerade so klug, wie wir vorher waren. Die wahre Verwandtschaft mit Shakespeare besteht eben erst bei der Aufführung als Tondrama. Denn das Reinmenschliche, alles das, wozu sich das heitere Wirrwarr der Intrigen als Kontrast verhalten soll, kommt ja durch die Musik zum Ausdrucke; und erst wenn die Seele des Hans Sachs deutlich vor unsere Seele tritt, erst dann können wir die Inkongruenz zwischen ihr und der sie umgebenden Welt wahrnehmen, und dann erst existiert überhaupt diejenige Komik, die der Dichter im Sinne hatte.

Bezüglich der Musik begnüge ich mich, für das Verhältnis von Wort und Ton auf das früher bei Gelegenheit von Tristan Gesagte zurückzuweisen. Auf einen einzigen anderen Punkt möchte ich aufmerksam machen, weil er für die Technik des neuen Dramas höchst lehrreich ist.

Da nämlich in den Meistersingern das Konventionelle sich sehr breit macht, und, wie wir wissen, kein notwendiges, unmittelbares Verhältnis zwischen diesem und der Tonwelt statt hat, so entsteht die Frage, wie soll denn vermieden werden, daß die Musik in jene sinnlose Willkür verfalle, aus

welcher sie soeben erst gerettet wurde? Und wie wird eine willkürliche Tonspielerei sich ausnehmen, wenn dazwischen immer wieder die Seele des Hans Sachs plötzlich auftaucht? Auf den ersten Blick scheint die Frage schier unlösbar. Gelöst wurde aber das Problem dadurch, daß es in der Seele des Wort-Tondichters niemals als solches bestanden hat.

Hier schauen wir sehr tief in die geistige Werkstatt hinein. Hätte Wagner uns nur das Gedicht zu den Meistersingern hinterlassen, so hätte man nicht erraten können, was wir jetzt aus dem vollendeten Werke ersehen, nämlich, daß das eigentliche Drama ein reinmenschliches, ganz in Musik aufgehendes ist, und daß gerade die Musik — weit entfernt, ein schwieriges Problem zu bilden — das Einheitsband ist, welches das ganze Werk umschließt. Von der Musik aber, oder mit anderen Worten, von Hans Sachsens Seele, ging der Wort-Tondichter aus; sie ist ihm Anfang und Endpunkt; sie ist aber auch der Mittelpunkt, von welchem aus die verklärenden Töne über die zufällige, gleichgültige Welt sich ergießen. Infolgedessen scheint die Musik hier häufig geradezu mit den Menschen und ihren Reden zu spielen; sie tut es auch wirklich; was sollte sie denn anders mit ihnen anfangen? Aber nicht sie, die Musik, ist willkürlich, nicht sie ist ohne Notwendigkeit hinzukomponiert — ist sie doch das schlagende Herz des ganzen Organismus! — sondern die konventionellen Vorgänge, die Vorurteile der Nürnberger Bürger, ihre Zänke und Prügeleien und Feste sind willkürlich und zufällig. Die Musik ist mit geradezu beispielloser symphonisch-dramatischer Einheit aufgebaut: das geben sogar die verstocktesten Wagner-Feinde unter den Musikern zu. Was diese Musiker aber nicht verstehen, ist, daß diese musikalische Einheit ein Ausfluß der Einheit des wirklichen, reinmenschlichen Dramas ist, indem ebenso wie die ganze Handlung erst in ihrem Bezug auf Hans Sachs wahre Bedeutung bekommt, auch die ganze Musik dem Ausdruck, den seine Seele der ihn umgebenden Welt verleiht, ihr Entstehen und ihren Sinn verdankt. Man

hat sogar behauptet, die riesige Partitur sei aus einem einzigen Thema entstanden; diese Behauptung zu prüfen hatte ich niemals die Neugier, noch die Geduld; für den Dichter war jedenfalls das einzig Bestimmende die strenge Einheit und Einfachheit seiner dramatischen Idee. Aus ihr entstand nun die einheitliche Musik; und geradeso wie Hans Sachsens große Seele alles mit Liebe umfaßte und begriff, und sich den gegebenen Konventionen zu fügen wußte, ohne jemals aufzuhören, das zu sein, was sie war, ergießt nun diese Musik von dem innersten Herzen der dramatischen Gestaltung, eben von Hans Sachsens Seele aus, sich liebevoll über alles, durchdringt alles, auch das Kleinste, Trivialste; und indem sie im edelsten Sinne des Wortes die Vorgänge des kleinbürgerlichen Lebens „idealisiert", offenbart sie uns in jedem das Reinmenschliche.

Wenn also in den Meistersingern häufig Verhältnisse vorkommen, die an die frühere Oper gemahnen, so können wir gerade hier am deutlichsten ersehen, welche unüberbrückbare Kluft Wagner's Drama von der Oper trennt. Zusammenfassen kann man den Unterschied immer wieder am besten durch den Ausdruck: Wagner hat die Musik erlöst. Auch hier sehen wir sie wieder souverän herrschen. Der dramatische Ausdruck, den sie den Seelen der Haupthandelnden verlieh, verbreitet sich von hier aus über alle übrigen und über alle zufälligen Begebenheiten. An Stelle einer Reihe von getrennten oder locker zusammengefügten Musikstücken, die nur durch die äußere Nötigung einer logischen Reihe von Vorgängen zu einem Ganzen verknüpft sind, wie in der Oper, haben wir hier eine absolute musikalische Einheit, die den Ausgangspunkt bildet, und die, indem sie uns die Seele eines sichtbaren Menschen offenbart, zu einer dramatisch bewegten Einheit wird, welche uns die wechselnden Vorgänge in der unsichtbaren Seele vorführt, welche außerdem aber, dadurch, daß die unsichtbaren Seelenvorgänge mit sichtbaren Begebenheiten eng zusammenhängen, die Macht bekommt, sich über die ganze sichtbare Welt zu erstrecken

und Dingen Musik zu verleihen, die auf anderem Wege nur willkürlich dazu gelangt wären.

Man gestatte mir, die Anregungen welche obige Betrachtungen über die Meistersinger enthalten, noch einmal kurz und trocken zusammenzufassen. Dieses Werk lehrt uns:

1. Das Reinmenschliche ist überall zu finden; die Schranken welche dem Wort-Tondrama gezogen sind, sind innerliche, nicht äußerliche.

2. Noch mehr als in Tristan und Isolde ist hier die wahre Handlung eine ganz ausschließlich innerliche. Die Vorgänge der äußeren Welt geben den Seelen die Gelegenheit, zu zeigen, wie sie in diesem und jenem Falle handeln und denken; wie sie sind aber und was auf ihrem tieferen Grunde vorgeht — also, das eigentliche Drama — offenbart uns nur die Musik.

3. In Hans Sachsens Seele führt der Kampf zum Siege. Die Darstellung des Sieges ist eine Errungenschaft des Tondramas.

4. Auch dem Konventionellen kann man reinmenschliche Momente abgewinnen.

5. Die Inkongruenz zwischen dem durch die Musik nunmehr unmittelbar dargestellten Reinmenschlichen und dem wie im früheren Drama auftretenden Konventionellen eröffnet der Komik ein neues Feld.

6. Die Musik ist das Element, in welchem die streng einheitliche Handlung lebt, und als solches bildet sie das einigende Band des ganzen Werkes.

7. Indem die Musik dem Seelenleben der Hauptpersonen gilt, verleiht sie der zufälligen Umgebung eine Idealisierung, die nur äußerlich willkürlich erscheinen könnte, innerlich aber ihre tiefe Berechtigung daraus schöpft, daß sie alle Erscheinungen und Vorgänge in eben diesen Seelen wiedergespiegelt zeigt und also immerwährend der einzig wahren dramatischen Handlung gilt.

8. Hieraus ersehen wir, daß der musikalisch streng einheitliche Aufbau der Wagnerschen Partituren (mitsamt den sogenannten „Motiven“) nicht einer formellen, musikalischen Überlegung entspringt, sondern aus der Einheit der poetisch-dramatischen Handlungs-Idee herauswächst.

9. Und aus diesen verschiedenen Erkenntnissen ergibt sich die Einsicht, daß zwischen dem Wort-Tondrama Wagner's und der sonstigen Oper gar keine Verwandtschaft besteht; es wäre denn, daß man sie zusammenstellte, um zu zeigen, daß sie in allem und jedem das gerade Entgegengesetzte voneinander sind.

Der Ring des Nibelungen.

Zweimal hat Richard Wagner diesen Sagenkreis zu dramatisieren unternommen; das eine Mal kurz vor dem Wendepunkt des Jahres 1848, das andere Mal nach Vollendung jener Schriften, in denen er die volle, bewußte Klarheit erreicht hatte, im Jahre 1852. Nichts vermag uns so gründlich über das wesentlich Unterscheidende der neuen dramatischen Form zu belehren, wie der Vergleich zwischen diesen zwei Fassungen des selben Stoffes; zugleich vermag uns nichts so klar und deutlich vor Augen zu führen, was in der zweiten Fassung, Der Ring des Nibelungen, das wahre Drama ist.

Die erste Fassung — Der Nibelungen-Mythus, als Entwurf zu einem Drama — findet der Leser im zweiten Bande der Gesammelten Schriften. Dieser Entwurf umspannt genau den selben Stoff wie der spätere Ring des Nibelungen: er beginnt mit Alberich's Raub des Goldes, aus welchem er den Ring schmiedet, und endet mit dem Tode Siegfried's und Brünnhildens. Auch die Reihenfolge der Begebenheiten ist im großen und ganzen die selbe. Und dennoch sind die beiden Werke grundverschieden; der erste Entwurf ist lediglich ein genialer Versuch, den Nibe-

lungen-Mythus, wie er in der Edda vorliegt, zu dramatisieren; im zweiten Entwurf hat jene Verlegung der wahren Handlung nach innen stattgefunden, welche wir in Tristan und Isolde und in den Meistersingern schon trafen und welche die notwendigste Grundlage des Wort-Tondramas ausmacht, — und infolge dessen ist dieser zweite Entwurf ein gänzlich neues Werk, das mit dem ersten und mit den altdeutschen Sagen nur den allgemeinen Rahmen gemein hat.

Um dieses Verhältnis recht klar zu machen, werde ich jetzt, mit Weglassung aller geringeren Einzelheiten, auf diejenigen Hauptpunkte hinweisen, welche die erste Fassung so tief von der zweiten unterscheiden:

1. Von einem „Fluch der Liebe“ ist in der ersten Fassung nirgends die Rede. Daß nur derjenige „das Gold zum Reif zu zwingen vermag“, der „der Liebe entsagt“, das bezeichnete später Wagner selber als „das gestaltende Motiv bis zu Siegfried's Tod“. Dieses gestaltende Motiv, die eigentliche Grundlage des ganzen Dramas im Ring des Nibelungen, fehlt in der ersten Fassung.

2. Infolgedessen fehlt auch der Konflikt zwischen Liebe und Gold. Alle Szenen, in denen dieser zutage tritt, fallen weg, zum Beispiel der Freia-Vertrag; die Riesen verlangten sofort den Hort, nicht Freia. Fafner tötet auch nicht Fasolt, vielmehr leben die beiden ruhig weiter und lassen den Hort von einem Wurm bewachen. Und in der Götterdämmerung wird Brünnhilde nicht ermahnt, den Ring den Rheintöchtern zurückzugeben.

3. Wotan wird zwar häufig als oberster Gott angerufen, er tritt aber nicht als Hauptperson der Handlung in den Vordergrund, sondern der Kollektivbegriff „die Götter“ wird dem „der Riesen“ und „der Zwerge“ entgegengestellt. Infolgedessen besteht von all den großen Wotanszenen nur die Bestrafung der Brünnhilde und der Feuerzauber am Schlusse der Walküre; keine der anderen — Wotan und Mime, Wotan und Alberich, Wotan und Erda, Wotan und

Siegfried — kommt vor; und die Szenen der Nornen und der Waltraute, welche in der Götterdämmerung dem nunmehr unsichtbaren Wotan ganz allein gelten, sind in der ersten Fassung bloße Erzählungen.

4. Die Schuld der Götter ist, daß „die Nibelungen geknechtet bleiben“ und daß „die Herrschaft dem Alberich nicht für einen höheren Zweck geraubt ist; Alberich hat somit in seinen Vorwürfen gegen die Götter recht.“

5. Als durch Siegfried's Tod und die Rückgabe des Goldes an die Rheintöchter diese Schuld getilgt ist, werden die Götter in ihre alte, glanzvolle Macht wieder eingesetzt: „Nur einer herrsche: Allvater! Herrlicher du!“

6. In einer Apotheose sieht man Brünnhilde, wieder Walküre geworden, in strahlendem Waffenschmucke Siegfried durch die Lüfte geleiten und ihn den Göttern als „Bürgen ewiger Macht“ zuführen.

Nach dem Hinweis auf diese tiefeingreifenden Unterschiede hat es kaum noch einen Zweck, auf die vielen charakteristischen Einzelheiten aufmerksam zu machen, zum Beispiel, daß Siegmund ein Weib hat, daß Siegfried „unter Mime's Anleitung“ sein Schwert schmiedet, daß erst Siegfried Hunding tötet usw.

Dieser erste Entwurf trägt noch deutlich den Stempel der Periode vor der klaren Erkenntnis von dem Wesen des neuen Dramas an sich. Wie genial auch das Zusammendrängen des epischen Stoffes in eine übersichtliche Handlung erscheinen mag, es läßt sich nicht leugnen, daß dieser Entwurf den Erfordernissen des wahren Wort-Tondramas weniger entspricht als z. B. Tannhäuser. Man kann bezweifeln, ob Wagner später diesen Stoff überhaupt gewählt hätte; jedenfalls läßt uns seine Behandlung der epischen Dichtungen Tristan und Parsifal vermuten, er würde ihn von vorn herein anders aufgefaßt haben. Nun hat er aber auch in der zweiten Fassung die epische Breite beibehalten; er hat den Rahmen nicht verändert, und somit hat er uns ein Werk gegeben, das sich ebenso sehr von Tristan wie

von den Meistersingern unterscheidet und als Typus einer dritten Form gelten kann, welche dem Wort-Tondichter offen steht. Was hat aber der Dichter getan, um den ersten Entwurf zu einem reinmenschlichen Drama umzugestalten, in welchem der Tonkunst ihre wahre Aufgabe zugewiesen wird? Die äußere Folge der Begebenheiten ist fast unverändert geblieben, aber das eigentliche Drama ist ganz nach innen verlegt worden, in die Tiefen der menschlichen Seele; die wahre Handlung ist nicht mehr die Reihe der Vorgänge und der Abenteuer, die das Epos weitläufig schildert, sondern der unsichtbare, innere Entwicklungsgang. Dieses Ewige — dem Zufälligen des Wortes und des Bildes gegenüber — spricht die Musik aus, das heißt, die Musik nimmt den Platz wieder ein, der ihr als höchster Kunst und als Mutter des Dramas zukommt.

Wie hat der Dichter das vollbracht?

Erstens, indem er an die Stelle des bloßen Ehrgeizes und der Rivalitäten, als treibendes und gestaltendes Motiv des ganzen Dramas den inneren Konflikt zwischen dem Streben nach Macht und der Sehnsucht nach Liebe hinstellte: nur wer der Liebe entsagt, kann die Welt beherrschen. Zweitens, indem er diesen Konflikt (der in jedem der Handelnden eine andere Gestalt annimmt) in der Seele eines einzelnen, über alle anderen weit Erhabenen, konzentrierte. In Wotan's edler, mächtiger Seele wächst nun dieser Widerstreit zu Weltbedeutung heran und führt zu dem Untergange einer Weltordnung. Der Konflikt zwischen dem Streben nach Macht und der Sehnsucht nach Liebe in der Seele des Wotan: das ist nunmehr die Handlung im Ring des Nibelungen. Mit seinem Traume von „ewiger Macht" hebt das Drama an; es endet mit dem Brande Walhalls: „Ruhe, ruhe! du Gott!"

Man muß aber zugestehen, daß hier der innere Aufbau, der äußeren Darlegung gemäß, viel verwickelter ist als in den übrigen Dramen. Deswegen wird jede darauf bezügliche Untersuchung sowohl für eine tiefere Erkenntnis des

Wesens des Tondramas überhaupt, als auch für eine tiefere Einsicht in dieses spezielle Drama besonders fruchtbar sich erweisen. Die folgenden Bemerkungen mögen dazu anregen.

Man beachte, daß in Rheingold, wo das Gleichnis, an welchem die Seele Wotan's sichtbar gemacht wird, erst geschaffen, das heißt also, wo „die dem Verstande wahrnehmbaren Handlungs-, Empfindungs- und Ausdrucksmomente auf einen, dem Gefühle möglichst erkennbaren Punkt zusammengedrängt“ werden sollen, man beachte, sage ich, daß hier Wotan die Bühne kaum verläßt und deutlich als der Mittelpunkt alles Geschehenen und daraus Folgenden hingestellt wird. Mehrere schwerwiegende Taten vollbringt er selber, aber, was noch viel wichtiger ist, alles, was geschieht, strömt ausnahmslos auf ihn ein und bekommt Leben, Gestalt und Sinn in bezug auf das Ganze erst durch den Eindruck auf seine Seele. — In der Walküre ist Wotan noch immer der Haupthandelnde (im alten Sinne des Wortes); von allen ist er am längsten auf der Bühne; er vollbringt dort noch entscheidende Taten; fast die Hälfte aber des Dramas wird von Handlungen ausgefüllt, die zwar alle in letzter Linie von ihm ausgehen und auf ihn zurückwirken, an denen er aber nur mittelbar persönlich beteiligt ist. — In Siegfried erscheint Wotan in jedem Akte nur noch einmal; bloß mittelbar nimmt er auf den Gang der Begebenheiten Einfluß; die Hauptperson des Stückes, Siegfried, kennt ihn gar nicht, weiß nichts von ihm. — In der Götterdämmerung erblicken wir Wotan nur ein einziges Mal am Schlusse, als die brennende Götterburg am Himmel aufleuchtet; und nur einmal greift er mittelbar in die Handlung ein, als Waltraute Brünnhilde beschwört, den Ring den Rheintöchtern zurückzugeben, und ihr erzählt, wie „Walvater stumm und ernst auf hehrem Sitze“ des Endes harre; die Gibichungen aber und Siegfried ahnen nicht den Zusammenhang ihrer Schicksale mit dem Wotan's.—Im Laufe der Tetralogie rückt also Wotan unserem Auge immer ferner; aber man täusche sich hierüber nicht: nicht bloß bleibt er

der Mittelpunkt, sondern je weiter die Handlung sich entwickelt, desto mehr gewinnt sie einzig und allein in seiner Seele Sinn und Bedeutung.

Verfolgen wir diese Handlung durch die vier Dramen hindurch.

In Rheingold, wo Wotan als Hauptperson auftritt, erscheinen uns auch andere fast gleichwertig — Alberich, die Rheintöchter, die Riesen, Loge usw. — und nur allmählich gewahren wir Wotan's Bedeutung als mittlere Figur, auf die alle Strahlen fallen. Bedeutung bekommt alles erst bei ihm: erst als Wotan den Ring an seinen Finger steckt, entsteht ein Konflikt, denn Alberich hatte ja freiwillig der Liebe entsagt; Alberich's Fluch hört (außer Loge, der in das Weitere nicht eingreift) nur Wotan, keinem anderen ist dieser an dem Ringe haftende Fluch bekannt; an Wotan wendet sich die Klage der Rheintöchter; an Wotan die Mahnung der Erda — — —.

Im Laufe der Walküre aber ersehen wir, daß das Schicksal sämtlicher Handelnden in seinen Händen liegt, — nicht etwa weil er allmächtig ist und nach seiner Willkür herrscht, sondern weil die Kämpfe unter den Menschen, welche uns vorgeführt werden, und auch das Eingreifen übermenschlicher Mächte (Fricka, Brünnhilde), alles die Reflexe seiner eigenen Seelenkämpfe sind; es sind seine Taten, er hat sie gezeugt. Nur in bezug auf ihn haben Siegmund's und Sieglindens Liebe, Siegmund's Kampf mit Hunding, Fricka's Verteidigung der Sitte, Brünnhildens Beschützung Siegmund's usw., einen Sinn. Und schon hier führt der tragische Konflikt in Wotan's Brust zu einer ersten Entsagung; er segnet den Nibelungen-Sohn:

„Was tief mich ekelt,
dir geb' ich's zum Erbe,
der Gottheit nichtigen Glanz!"

Nun greift aber Brünnhilde in den Gang der Ereignisse ein. Brünnhilde ist die lebendige, jugendliche Verkörperung

des Willens ihres Vaters; sie ist Wotan in weiblicher Gestalt und sie handelt fortan in Wotan's Sinn, doch mit der ganzen Unmittelbarkeit des durch das Gefühl, nicht durch den Verstand bestimmten Weibes. Brünnhilde sagt:

„Zu Wotan's Willen sprichst du,
sagst du mir was du willst,“

und Wotan erwidert:

„Mit mir nur rat' ich,
red' ich zu dir.“

Aber ohne uns auf — übrigens ganz berechtigte — Subtilitäten einzulassen, möchte ich darauf aufmerksam machen, daß Brünnhilde in der Szene, aus der jene Worte zitiert sind, vor unseren Augen zu der einzigen Vertrauten von Wotan's „Gedanken“ [1]) und folglich auch zu seiner Fortsetzerin gemacht wird. Keiner weiß, keiner ahnt, was in Wotan's Seele vorgeht; er steht gerade so einsam da wie Hans Sachs; es kann ihn auch keiner verstehen, sonst hätte er ja seine geträumte Weltordnung durchführen können.

„Was keinem in Worten ich künde,
unausgesprochen
bleibe es ewig!“

Aber gerade so wie einzig Eva, die Jungfrau, einen Blick in Hans Sachsens Seele zu werfen vermochte, so ist auch hier die jungfräuliche Brünnhilde der einzige Mensch, dem sich Wotan anvertrauen kann, und sie ist außerdem sein eigenes Blut, sein wiedergeborenes Selbst.

Hier ist es am Platze, einige Bemerkungen über die „Erzählungen“ in allen Werken Wagner's einzuschieben.

Gerade diese Erzählungen sind von Berufsleuten vielfach als undramatisch getadelt worden; doch mit Unrecht. Denn

---

1) Wotan's „Gedanke“ ist sein Plan, eine neue Weltordnung zu schaffen, in welcher Macht und Liebe sich nicht mehr gegenseitig ausschließen.

was für das gesprochene Schauspiel gilt, gilt nicht für das Drama Wagner's. Dank der Mitwirkung der Musik haben die Erzählungen bei Wagner eine neue, früher ungeahnte Bedeutung erlangt. Ein scheinbar äußerer Zug genügt, um auf den Unterschied aufmerksam zu machen: im antiken Drama sind es „Boten“, welche die Erzählungen zum besten geben; bei Wagner finden wir sie nur im Munde von Hauptpersonen. Ein einziges Mal kommt bei ihm ein Bote vor: Waltraute in der Götterdämmerung. Doch ist Waltraute Wotan's Tochter, sie erscheint in Wotan's Auftrag und spiegelt genau das wieder, was in Wotan's Seele vorgeht. In der früheren Tragödie betrafen die Erzählungen Vorgänge, die wir erfahren mußten um die dramatische Handlung in ihrem Zusammenhang zu verstehen; es handelte sich um äußere, sichtbare Tatsachen; im Worttondrama dagegen sind die Tatsachen, von denen die Erzählungen handeln, uns oft schon wohlbekannt, und wo sie es nicht sind, beruht das Interesse weniger auf ihrer Mitteilung, als auf dem Eindruck, den sie auf die Seele des Erzählenden machen. Im Ring des Nibelungen ist dies besonders deutlich. Wir haben Wotan's große Erzählung in der Walküre; in Siegfried bringt (unter Dialogenform) jeder der drei Akte eine Erzählung aus seinem Munde; in der Götterdämmerung wird die Reihe seiner Erzählungen durch die Nornenszene und durch Waltraute's Bericht fortgesetzt; und jedesmal sind es die selben Handlungen, die uns erzählend vorgeführt werden, Handlungen, deren wichtigste uns im Rheingold schon vorgeführt worden waren. Die Absicht des Dichters hierbei ist ebenso zart wie großartig: in der Vorstellung des Helden spiegeln sich seine vergangenen Taten und alles, was fortwirkend sich daraus ergab, in seinen verschiedenen Lebens- und Schicksalsphasen verschieden ab; dessen sollen wir durch die Erzählungen unmittelbare Zeugen werden; da die wahre Handlung eine innere ist, genügt es nicht, zu wissen, was geschehen war, sondern wir müssen miterleben, in welcher Weise das Geschehene als Bestandteil der Gegenwart fort-

zeugend weiterwirkt. Nirgends bewährt sich die Zaubermacht der Musik in so wunderbarer Weise. Denn dank ihrer Mitwirkung wird die genaue Beschaffenheit des Vergangenheitsbildes unserem Empfinden mit fast mathematischer Genauigkeit nahe gebracht; gewisse Dinge schwinden beinahe hinweg, kaum daß die Seele noch ihren Schatten aufweist, während andere wachsen und sich ausbreiten, sei es als Schreckensvorstellungen, sei es zu strahlenden Visionen geläutert und verklärt. So bleibt dann Vergangenheit nicht starre, tote Vergangenheit, sondern lebt weiter, ewig die selbe und doch ewig neu, wie das der Wechsel der Zeiten mit sich bringt.

Kein Wunder, wenn Wagner in einem Brief an Liszt Wotan's Schicksals-Enthüllung an Brünnhilde „die wichtigste Szene für den Gang des ganzen großen vierteiligen Dramas“ nennt. Sie bezeichnet nämlich gleichzeitig den ersten tragischen Höhepunkt in Wotan's Seelenleben, und die Peripetie, durch welche die tatsächliche Weiterführung von Wotan's Gedanken in Brünnhildens Hände übergeht. Es ist also durchaus folgerichtig, wenn nun an Stelle Wotan's Brünnhilde die leitende Figur auf der Bühne wird; Wotan bleibt nicht minder, wie vorher, der Mittelpunkt des Ganzen, doch sein Wille, sein Traum einer Weltordnung, sie haben jetzt eine bestimmte, sichtbare Gestalt bekommen in der Person Brünnhildens. In der Abschiedsszene aber, am Schlusse der Walküre, wird jene Verlegung des Dramas ganz nach innen, die wir zuerst in Tristan beobachteten, buchstäblich vor unseren Augen ausgeführt: der „unselige Ewige“ wendet sich da ab von seinem eigenen Willen, er schließt mit eigenen Händen die Augen, aus welchen sein „Hoffnungs-Sehnen“, sein „Wunsch nach Weltenwonne“ ihm entgegen leuchtete; von dem einzigen Geschöpfe, das seinen „Gedanken“ kannte und seinen Willen zur Tat machen konnte, scheidet er auf ewig.

Als Wagner diese Dichtung verfaßte, kannte er Schopenhauer's Philosophie noch nicht, und niemand ist von dem Wunsche, Kunstwerke philosophisch zu deuten, entfernter

als ich; dennoch kann man gewiß Wotan's Seelenzustand nicht treffender bezeichnen als durch den Ausdruck: es ist der Zustand der Verneinung des Willens zum Leben. Die Verneinung des Willens ist ja keine philosophische Vernunfterkenntnis, sondern eine sittliche Handlung, die von dem inneren Menschen ausgeht, dessen Welt jenseits der Vernunft liegt; wohl kann die Verneinung eine Folge philosophischer Erwägungen sein, wie beim Denker, sie kann aber auf ganz anderem Wege erfolgen, wie wir dies bei Heiligen sehen, oder wie wir es hier, bei Wotan, gewahren. Schopenhauer sagt sogar selber, daß auf diesem zweiten Wege „die meisten zur Verneinung des Willens gelangen, da das vom Schicksal verhängte, selbstempfundene, nicht das bloß erkannte Leiden es ist, was am häufigsten die völlige Resignation herbeiführe“. Und ich füge gleich hinzu, daß Wotan so instinktiv, so impulsiv, so wenig philosophisch seinen Entschluß gefaßt hat —

„Eines nur will ich noch,
das Ende — —
das Ende! —“

daß er nur mit mangelhafter Folgerichtigkeit und Einsicht seine Verneinung durchführt und immer wieder in den Gang der Ereignisse tätig eingreift.

„Zu schauen kam ich,
nicht zu schaffen“,

sagt Wotan in Siegfried; und in der Tat, wir sind selber hier gewissermaßen in Wotan's Seele hineinversetzt, und mit seinen Augen erschauen wir die Weiterführung einer Handlung, die im letzten Grunde von ihm, von seinem Welten-Traum ausgeht, die nunmehr aber, losgelöst von dem ursprünglichen bewegenden Willen, selbständig sich weiter entwickelt. Wotan's Herz freut sich des kindlichen, frohen, neidlosen Helden; und in der Szene mit Erda erreichen wir den zweiten Höhepunkt der wahren Handlung, nämlich des Dramas in Wotan's Seele, indem der Gott den Entschluß

gänzlicher Entsagung nicht mehr bitter, sondern mit erhabener Heiterkeit — also die wahre Verneinung des Willens — feierlich erneuert:

„Was in des Zwiespalts wildem Schmerze
verzweifelnd einst ich beschloß,
froh und freudig
führe frei ich nun aus!“

Die erste Verneinung wäre mit der des Tristan, die zweite mit der des Hans Sachs zu vergleichen. Aber auch hier, gerade so wie in dem zweiten Akte der *Walküre*, knüpft sich unmittelbar an den Höhepunkt eine Peripetie, die zu einer neuen Reihe tragischer Ereignisse führt. Die Verneinung des Willens ist eben, wie gesagt, durchaus keine philosophische bei Wotan, sondern eine rein impulsive. Auch in der Verneinung war bei ihm der Wille das Vorherrschende; diese Verneinung ist nicht Resignation, wie bei den Heiligen und den Denkern, sondern ein positives „Nicht-Wollen“; *er will: nicht wollen.* (Nolo = non volo.) Und deswegen bricht sich dieser verneinende Wille überall gegen Felsen. Als er das erste Mal seinem Wollen entsagte, fing es Brünnhilde in ihrem edelen, leidenschaftlichen Herzen auf, und anstatt nun der wahren Verneinung gemäß zu handeln, und den Dingen ihren Lauf zu lassen, ersah Wotan in dieser Tat der Brünnhilde ein Wiederauflodern seines eigenen „Gedankens“, seines eigenen Willens, dem er eben entsagt hatte, und mit unerbittlicher Strenge trat er gegen sich selbst auf; dieses heißgeliebte zweite Ich versetzte er auf ödem Felsen in ewigen Schlaf (wie er dachte), und auf immer wandte er sich von ihm ab. Jetzt aber, nachdem er „in Wonne dem ewig Jungen gewichen ist“, überkommt ihn die Furcht vor dem, was sein eigener wiedererwachter Wille, die von Siegfried erweckte Brünnhilde, vollbringen wird; um jeden Preis muß er Siegfried verhindern, sie zu wecken, — „den Weg sollst du nicht ziehn!“; das Siegschwert aber zerhaut den ewigen Speer, „der Herrschaft Haft“. Siegfried konnte er nicht zurückhalten, ist er doch die wiedergeborene Kraft

seiner eigenen Jugend; aber eben so sehr täuschte er sich, als er der Erda von Brünnhilde verküudet hatte:

„Wachend wirkt
dein wissendes Kind
erlösende Weltentat.“

Zwar erfaßt Brünnhilde, als sie von Siegfried aus dem langen Schlafe geweckt wird, sofort wieder „Wotan's Gedanken“ als das Ziel ihres Tuns:

„O Siegfried! Siegfried!
siegendes Licht!
dich liebt' ich immer;
denn mir allein
erdünkte Wotan's Gedanke“;

jedoch, ehe sie die erlösende Weltentat vollbringen kann, hat Siegfried's Liebe ihr Herz ganz eingenommen. „Liebe dich und lasse von mir!“ ruft sie ihm entgegen; ihren Widerstand besiegt er aber eben so leicht wie den Widerstand Wotan's kurz vorher. Auch diese tragische Wendung ist durch Wotan verschuldet; seinem Kinde, seinem lebendig gewordenen „Gedanken“ hatte er die Gottheit genommen — „so kehrt der Gott sich dir ab; so küßt er die Gottheit von dir!“ — und wenn es je wieder erwachte, so sollte es nur zu menschlicher Liebe sein:

„Du folgtest selig
der Liebe Macht:
folge nun dem,
den du lieben mußt!“

Mit der Jungfräulichkeit verliert aber Brünnhilde das „himmlische Wissen“ und verliert sie die Kraft:

„Des Wissens bar —
doch des Wunsches voll,
an Liebe reich —
doch ledig der Kraft.“

Sie ist nicht mehr Wotan's Wille, sondern Siegfried's Weib — „in seiner Macht hält er die Magd“ —, sein Wunsch ist ihr jetzt Gesetz und „im höchsten Liebesjubel“ ruft sie:

„Fahr' hin, Wallhall's
leuchtende Welt!
Götter-Dämm'rung,
dunkle herauf!"

Daß das letzte der vier großen Dramen jetzt Götterdämmerung mit Namen heißt, (anstatt, wie im ersten Entwurf, Siegfried's Tod) deutet klar darauf hin, wie auch hier die wahre Handlung diejenige ist, die in Wotan's nunmehr schweigender Seele spielt. In der Nornenszene und in Waltraute's Erzählung wird unserer Phantasie das Bild des Gottes vorgezaubert, wie er „auf hehrem Sitze stumm und ernst sitzt", wie „sein Blick sich bricht, gedenkt er Brünnhilde, dein", wie er seiner Raben harrt —

„Kehrten die einst
mit guter Kunde zurück,
dann noch einmal
— zum letztenmal —
lächelte ewig der Gott"

und die Musik offenbart uns nun die Seele des gar nicht mehr auf der Bühne vorhandenen Helden mit einer Intensität und einer überzeugenden Kraft, die aller Beschreibung spotten. Indessen konzentriert sich die Reihenfolge der Begebnisse auf Wotan's Kind, auf sein zweites Ich, das nunmehr, der Gottheit und des himmlischen Wissens beraubt, dem jämmerlichsten Schicksale preisgegeben ist; alles aber eine unmittelbare Folge von Wotan's Taten, denn Siegfried's Feind, Hagen, der ihn Brünnhilden untreu macht und seinen Tod herbeiführt, handelt auf das Geheiß seines Vaters Alberich, dem Wotan den Ring entriß. Damit dieser dramatische, auf Wotan allein hinweisende Zusammenhang deutlich hervortrete, erscheint auch Alberich, im zweiten Akte, dem Hagen im Traume, und klagen, im dritten, die Rheintöchter um den Verlust des Goldes. Durch Siegfried's Tod wird nun auch Brünnhilde wieder wissend und kann die erlösende Tat vollbringen, „der Götter Ende ewig aufdämmern lassen".

„Mich — mußte
der Reinste verraten,
daß wissend würde ein Weib!“

In diesen Worten ist die äußere Handlung des vierten Dramas enthalten. Brünnhilde vollzieht Wotan's Willen; nicht den ersten heroischen Welteroberungsplan, sondern die Verneinung des Willens — „das Ende, das Ende!“ —; den Ring gibt sie den Rheintöchtern zurück. Jetzt sind Wille und Gedanke eins; der innere Kampf ist zu Ende; der letzte Held starb, und auch Brünnhilde kann nur den Tod noch wollen.

„Weiß ich nun, was dir frommt?
Alles! Alles!
Alles weiß ich:
alles ward mir nun frei!
— — — — — — — —
Ruhe! Ruhe, du Gott!“

Und nun, als Siegfried, Brünnhilde, Hagen und alle anderen verschwunden sind, erschauen wir noch einmal am Himmel den Helden dieser großen Tragödie, Wotan, der „noch einmal — zum letzten Mal — ewig lächelt“, während die Götter, Walhall und er selber mit seinen Träumen und seinen Gedanken von den Flammen der Weltesche verzehrt werden. Wiederum offenbart uns die Musik Wotan's Seele: was sie uns hier sagt, hat der Meister selber einmal zu deuten versucht:

„Alles Ew'gen
sel'ges Ende,
wißt ihr, wie ich's gewann?
Trauernder Liebe
tiefstes Leiden
schloß die Augen mir auf:
enden sah ich die Welt.“

In dieser Darlegung bin ich einseitig und fragmentarisch verfahren;[1]) mein Zweck war nur, darauf hinzuweisen, daß

1) Im Laufe des Abschnitts werde ich übrigens diesen selben Gegenstand von einem anderen Standpunkte noch einmal behandeln.

Der Ring des Nibelungen die Tragödie Wotan's ist; denn diese Einsicht ist die erste und unerläßlichste Grundlage zu jedem Verständnis und zu jeder Würdigung des Riesenwerkes. Und wenn wir von diesem Standpunkte aus auf jenen ersten Entwurf zurückblicken, dann erkennen wir, welchen Weg der Meister in der kurzen Zeit zurückgelegt hat. Schauen wir dagegen auf unsere heutigen Theater hin, so können wir nirgends so deutlich wie bei ihrer Behandlung des Ring des Nibelungen ersehen, daß sie nicht einmal den ersten Schritt zur Bewältigung dieses Weges gemacht haben und daß sie und ihr Publikum Wagner's Wort-Tondrama absolut verständnislos gegenüberstehen.

In diesem Falle ist sogar die Verständnislosigkeit außerordentlich belehrend. Überall, zum Beispiel, gibt man vereinzelte Teile des Ringes, also zusammenhangslose Bruchstücke einer Handlung. Wenn der Ring nicht das Drama des Wotan ist, weswegen sollte man es nicht? Das übrige kann man als einzelne auf die Bühne gebrachte Episoden aus der Edda betrachten. Welcher Zusammenhang besteht zwischen Siegmund und Sieglinde einerseits und Alberich und den Rheintöchtern andrerseits? oder zwischen den Gibichungen und den Wälsungen? Nun stört aber bei dieser Auffassung überall Wotan sehr; man weiß nicht, was er will, wozu er immer wieder sich dazwischen drängt; vor allem, er ist entsetzlich undramatisch! Und mit bewundernswerter Logik tut man, was man kann, um ihn möglichst ganz zu streichen: Rheingold führt man nicht erst auf; in der Walküre reduziert man die Szene zwischen Wotan und Fricka auf ein nicht mehr Verständliches, den darauf folgenden ersten Höhepunkt des Dramas streicht man zur Hälfte; ebenso verfährt man mit dem Wanderer im ersten Akte des Siegfried, und wenn es irgend geht, so streicht man ihn im zweiten und dritten ganz; in der Götterdämmerung existiert die Nornenszene an fast keiner Bühne und Waltraute wird häufig ganz ausgelassen — — — Der schlechte Witz von der Schauspielertruppe, welche Hamlet

ohne den Hamlet aufführte, ist also auf ersten deutschen Bühnen zur buchstäblichen Wahrheit geworden. Ich gestehe, daß mir dieser Vorgang immer Freude macht, denn er sollte zur endlichen Aufklärung über Wagner's Bedeutung als Dramatiker viel beitragen. Sind nämlich Wagner's Werke Opern, so sind sie schlechte Opern, und der Ring des Nibelungen ist geradezu ein Ungeheuer. Ein angesehener Kritiker empfahl schon 1876, man solle den ganzen Ring auf die Dauer eines einzigen Opernabendes zusammenstreichen und arrangieren; die sogenannten „lyrischen Schönheiten" aneinander gereiht würden eine sehr hübsche Oper abgeben. Ob die Oper wirklich hübsch wäre, ist fraglich; der Gedanke ist aber ein durchaus folgerichtiger. Nehmen wir noch jene zweite Behauptung hinzu, der wir bereits in Tristan begegneten und in Parsifal wieder treffen werden, daß gerade alles dasjenige, was Wagner als ergreifendste Handlung empfand, alles nämlich, was in der innersten Seele vorgeht, „undramatisch" sei, so sind wir dem Kern der Sache sehr nahe gerückt, viel näher als durch erkenntnislose Musikschwärmerei. Denn hier stehen Dichter und Kritiker einander diametral entgegen. Es verlohnt sich der Mühe, dies genauer auszuführen.

Der Kritiker kümmert sich nicht um Wagner's Lebensgang, er versucht nicht zu allererst Wagner's Erscheinung und Begabung zu verstehen, noch weniger seine Ideen über das tiefste Wesen der Musik und über eine neue Gattung des Dramas zu begreifen und sich zu eigen zu machen; das nennt man ja „unkritisches" Verfahren; sondern er stellt sich auf einen sogenannten objektiven Standpunkt, und seine Gewissenhaftigkeit, seine Moral bestehen darin, daß keine Macht der Welt ihn von diesem „objektiven Standpunkte" zu entfernen vermag. Von diesem aus behauptet er nun: wenn auf der Bühne Musik gemacht wird, so ist das Werk eine Oper; in einer Oper ist die Musik sich Selbstzweck, alles übrige ist nur insofern berechtigt, als es Gelegenheit zum Musikmachen bietet; Musik ist ein aus-

schließlich sinnliches Vergnügen, ein Ohrenschmaus, oder — wie der „geistreichste aller lebenden Musikkritiker“ gesagt hat — „tönende Arabesken“. Gegen diese drei Sätze stellt Wagner nun folgende drei auf: 1. „ich schreibe keine Oper mehr: da ich keinen willkürlichen Namen für meine Arbeiten erfinden will, so nenne ich sie Dramen, weil hiermit wenigstens am deutlichsten der Standpunkt bezeichnet wird, von dem aus das, was ich biete, empfangen werden muß“ (IV, 417); 2. „der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war“ (III, 282); 3. „aus dem großen Beethoven war eine ganz neue Erkenntnis des Wesens der Musik zu gewinnen“ (VIII, 317), „diese Symphonie muß uns geradeswegs als eine Offenbarung aus einer anderen Welt erscheinen; und in Wahrheit deckt sie uns einen von dem gewöhnlichen logischen Zusammenhang durchaus verschiedenen Zusammenhang der Phänomene der Welt auf, der mit der überwältigendsten Überzeugung sich uns aufdrängt und unser Gefühl mit einer solchen Sicherheit bestimmt, daß die logisierende Vernunft vollkommen dadurch verwirrt und entwaffnet wird, — — — mit dieser modernen Entwicklung der Musik ist einem tief innerlichen Bedürfnisse der Menschheit entsprochen worden“ (VII, 149, 150). Man sieht, hier steht Behauptung gegen Behauptung, und im Grunde genommen gibt es nur eine Frage — nicht mehrere Fragen — die Frage nämlich nach dem Wesen der Musik. Ist die Musik ein Spiel „tönender Arabesken“, oder ist die Musik „eine Offenbarung aus einer anderen Welt“? Denn, kann die Musik wirklich niemals etwas anderes als „tönende Arbesken“ sein, so fällt Wagner's ganzes Kunstwerk ins Wasser; sein Drama gründet sich auf die Annahme, daß die Musik als Offenbarung aus einer anderen Welt zu uns reden kann, und daß wir infolgedessen mit Hilfe der Musik werden weiter reichen können als mit der Verstandessprache und mit dem Auge; die Musik ist also

bei ihm ein Mittel des dramatischen Ausdruckes, sie dient einem dramatischen Zwecke, und zwar als Hauptfaktor bei seiner Verwirklichung. Es ist aber klar, daß man über diesen Punkt dialektisch nicht disputieren kann; denn wenn ich mir mit „überwältigender Überzeugung“ bewußt bin, daß mir eine gewisse Musik eine andere Welt offenbart, daß sie mein eigenes unsichtbares Ich, den Teil von mir, der jenseits der logisierenden Vernunft liegt, in unmittelbare Berührung mit dem unsichtbaren, unbestimmbaren, inneren Wesen der ganzen Welt versetzt, so kann keiner mir logisch nachweisen, ich empfinde das nicht; ebenso wenig kann ich ihm aber logisch beweisen, diese Musik offenbare mir etwas. Wem aber die Musik nichts offenbart, dem können in einem Wagnerschen Werke nur jene Bruchstücke gefallen, in denen die Musik gewissermaßen am oberflächlichsten ist, wo sie zum Beispiel einer ganz allgemeinen, unbestimmten lyrischen Empfindung Ausdruck verleiht, oder als Tanz und Lied auftritt; je mehr aber die Musik der Offenbarung jener unsichtbaren Welt gilt, je bestimmter und mit je „überwältigenderer Überzeugung“ sie redet, desto weniger wird ein solcher sie verstehen. Dies ist vollkommen klar. Und hiermit hängt jene vielgehörte Klage über das „Undramatische“ in Wagner's Werken zusammen. Daß die intensivste und ergreifendste Handlung diejenige ist, die sich in innerster Seele abspielt, wird nicht leicht einer leugnen; die sichtbaren Taten sind offenbar nur Symptome des unsichtbaren Seelenlebens. Er leugnet aber, daß man diese Handlung anders als durch Worte und sichtbare Taten zur Darstellung zu bringen vermag. Jedesmal also, wenn Wagner durch den Verstand und das Auge den Vernunftmenschen gefesselt, ihm die bestimmte Richtung angewiesen hat, und nun in die Tiefen der unsichtbaren Seele hinabsteigt, um uns vermöge der Musik die wahre Handlung zu offenbaren, welche sich dort vollzieht, — da heißt es: „das ist undramatisch“. Undramatisch kann es aber nur Einem erscheinen, der, weil die Musik ihm nichts offenbart, die Handlung auch wirklich

nicht wahrnimmt. Man kann mit mathematischer Bestimmtheit behaupten: je allgemeiner eine Stelle im Ringe gestrichen wird, ein desto wesentlicheres dramatisches Moment enthält sie nach der Absicht des Dichters. Gerade so wie Wagner es bezüglich des Tannhäuser konstatierte, ebenso wird auch beim Ring „das Drama als überflüssig beiseite gelassen, — — — der Erfolg beruht nur auf einem Gefallen an lyrischen Details“. Die Folge aber ist, daß sich unter dem Namen Wagner's wahre Monstrositäten auf den Bühnen breitmachen.

Diese Erörterungen bringe ich absichtlich hier, weil ich glaube, daß ein solches praktisches Beispiel, wie das des Schicksals des Ring des Nibelungen auf allen Weltbühnen, sowohl Freund wie Feind zu einer vollkommen klaren Erfassung der grundsätzlichen Frage beim Kunstwerk der Zukunft verhelfen sollte.

Wenden wir uns nun zu der Ausführung in Wort und Ton, so verweise ich zunächst, bezüglich der Anwendung des Stabreimes, auf Wagner's Erläuterungen in Oper und Drama, Band IV; ich könnte sie nur abschreiben, und begnüge mich daran zu erinnern, daß er diesen Reim geradezu als „eine allumfassende und allverbindende Wundermacht“ bezeichnet, welche „die entferntest von sich abliegenden Empfindungen zu verbinden weiß, und sie dem Gefühle als verwandte, rein menschliche, zur umfassenden Aufnahme zuweist“. Und bezüglich des Verhältnisses von Wort und Ton im allgemeinen bitte ich, das über Tristan Gesagte sich ins Gedächtnis zurückzurufen.

Auf einiges Besondere in diesem Verhältnis möchte ich aber gern aufmerksam machen, weil es uns zu einem immer klareren Erfassen des Dramas verhelfen wird; nur darf man das Gemeinte nicht kleinlich und formell auffassen.

Wenn man nämlich den ganzen Ring des Nibelungen überblickt, so wird man gewahr, daß das Verhältnis zwischen

8*

logischer Wortsprache und offenbarender Tonsprache in den vier Teilen, aus denen das Werk besteht, ein verschiedenes ist. Wie wir wissen, kommt es nicht auf die Menge der Worte an, sondern auf ihren Gehalt, auf die Bedeutung, die ihnen bei der tatsächlichen Aufführung zu teil wird; bei der Musik andererseits kommt es auf die Intensität des Ausdruckes an: ich erinnere an Isolde's „Mir erkoren, mir verloren“, wo die Musik kaum hörbar dem gesprochenen Worte folgte, und an ihren Tod, wo die Worte nur noch abgerissen gestammelt wurden, während die Musik mit siegreicher Bestimmtheit alles Unaussprechliche zum Ausdruck brachte. Wenn man nun den ganzen Ring überblickt, so wird man finden, daß im Rheingold der Sprache beinahe durchweg eine fast vorwiegende Rolle als dramatisches Ausdrucksmittel zuteil wird, in der Walküre dagegen die Musik, sowohl nach der mehr lyrischen wie nach der dramatischen Seite zu, mit größerer Selbständigkeit auftritt, abwechselnd aber mit Szenen, in denen die Sprache noch „das große Wort führt“ und in denen, wenn ich mich so ausdrücken darf, ein Ringen zwischen Wort und Ton stattfindet; Siegfried dürfte uns, wenigstens in seinen zwei ersten Akten, unter den sämtlichen Schöpfungen Wagner's als das Werk des absoluten Gleichgewichtes zwischen Wort und Ton erscheinen, — ich glaube auch, daß es deswegen in einem gewissen Sinne als sein klassisches Werk gelten kann; Götterdämmerung ist eine riesige Symphonie, es ist fast durchweg „absolute Musik“, in dem dramatischen Sinne nämlich, welcher diesem Worte nach der Wagnerschen Auffassung zukommt. — Ich wiederhole es, um dieses Verhältnis zu erkennen, darf man sich nicht an einzelnen Stellen stoßen, die dem Gesagten widersprechen, und es ist klar, daß hier, wie überall, in einem so lebendigen und beweglichen Organismus, die verschiedenen Faktoren jeden Augenblick auch verschieden zum dramatischen Ausdrucke beitragen; es handelt sich hierbei um den Gesamteindruck. Und diese wechselnden Verhältnisse der Ausdrucksmittel

hängen so eng mit der Entwicklung der Handlung zusammen, daß jedes zum Verständnis des anderen beiträgt. In der folgenden Besprechung werde ich also, um das Gesagte darzutun, immer wieder auf die Handlung zurückkommen müssen, und das Detail der Ausführung wird uns in das vorher nur Skizzierte viel tiefer einführen.

Am allerdeutlichsten erkennt man die Wahrheit meiner Behauptung im Rheingold, denn daß dieses Werk allgemein weniger gefällt, beruht auf dem besagten Verhältnis zwischen Sprache und Musik. Für die herrliche Sprache des Rheingold haben wir wenig Sinn, oder sie wird verständnislos deklamiert, und die Herrlichkeit dieser Musik ist so verknüpft mit dem Worte, so bedingt durch das Wort, daß sie allein ebenso unbegriffen dahingleitet wie ein Beethovensches Quartett. Gerade Rheingold wird auch am schlechtesten aufgeführt, denn der Stil der ganzen Aufführung, namentlich der Musik, könnte erst aus jenem „lebengebenden Mittelpunkt des dramatischen Ausdruckes" — aus dem Wortvers des Darstellers — gewonnen werden, und wie sollte ein Opernpersonal das fertig bringen? Nun bedenke man aber, daß im Rheingold die Grundlage zum ganzen Wotans-Drama gelegt wird, daß alles, was bis zum Schlusse der Götterdämmerung geschieht, aus dem hier Geschehenden hervorgeht, daß der „Gedanke" Wotan's und die furchtbaren Seelenkämpfe dieses Helden, bis er „die Welt enden sieht", hier ihren Ursprung haben, und daß die Musik, welche wiederum das über das ganze Werk sich erstreckende Einheitsband bildet, hier die „plastischen Natur-Motive aufstellt, welche in immer individuellerer Entwickelung zu den Trägern der Leidenschaftstendenzen der weitgegliederten Handlung und der in ihr sich aussprechenden Charaktere sich gestalten werden" (VI, 377). Wie soll das wahre Drama im Ring des Nibelungen verstanden werden, wenn Rheingold entweder gar nicht oder unverständlich aufgeführt wird? Daß es aber gar nicht oder schlecht aufgeführt wird, rührt von dem besagten Umstande her.

Charakteristisch für die Walküre ist, daß die aufeinander folgenden Szenen bezüglich der Anwendung der verschiedenen Ausdrucksmittel sehr scharf voneinander geschieden sind. Vor allem ist es nötig, die Bedeutung des ersten Aktes in seinem dramatischen Verhältnisse zu dem gesamten Werke zu begreifen.

Solche Szenen wie der erste Akt der Walküre möchte ich mit den Botenszenen im griechischen Drama vergleichen: gewiß ein integrierender, nötiger, oft hervorragend schöner Teil des Ganzen, doch im Verhältnis zur wahren Handlung untergeordnet; denn für Wagner, wie für jeden großen Dichter, seitdem Aeschylos seinen Prometheus schrieb, ist die wahre Handlung der innere Kampf in der unsichtbaren Seele gewesen. Was die Boten berichten, hat nur Bedeutung durch den Eindruck, den es hervorruft, und Shakespeare zeigt es unseren Augen nur, um uns noch kräftiger zu bestimmen und uns in ein unmittelbareres Verhältnis zum Seelenleben seiner Helden zu setzen. Wagner hat nun den ungeheuren Vorzug, nicht bloß die bestimmenden Episoden uns vor Augen zu führen, sondern sie auch durch die Macht der Musik — auf eine durch Worte nicht zu bezeichnende Art — mit dem Ganzen und speziell mit jener inneren Handlung eng zu verknüpfen. Denn während die Musik uns, zum Beispiel, die Liebe Siegmund's und Sieglindens so malt, wie nur Töne es vermögen, zaubert sie uns doch immer wieder die Gestalt Wotan's vor Augen, trotzdem er nicht ein einziges Mal in Worten erwähnt wird und obwohl keiner der Handelnden sich eines Zusammenhanges seines Schicksals mit dem Gottesschicksal bewußt ist. Wenn wir uns nur liebevoll in die Absicht des Dichters versenken, so werden wir gewahr werden, daß dank dieser Wundermacht der Musik die Seele des Helden stets gegenwärtig bleibt, und daß auf diese Art auch die Episode ganz unmittelbar — und nicht bloß, wie sonst, durch Reflexion — in das Leben der wahren Handlung hineinverflochten wird. Die Episode wird aber nicht nur dadurch in die Handlung

hineinverflochten, daß diese sie durchzieht und sie gewissermaßen als lebengebende Atmosphäre umgibt, sondern die Episode selber — wiederum dank der Wundermacht der Musik — lebt nunmehr im Drama weiter. Ohne daß wir auf abstraktem Wege uns des bestimmenden Einflusses dieser und jener Episode auf die innere Handlung zu erinnern brauchten, wirkt er nun, vermöge der Tonsprache, als wesentlicher Bestandteil der bestimmenden Einflüsse weiter, welche die ganze folgende Handlung hervorbringen. Im Leben war das ein für alle Zukunft bestimmendes Moment; in der Musik ist es nun ebenfalls ein bestimmtes melodisches Gewebe. „An diesen melodischen Momenten werden wir zu steten Mitwissern der tiefsten Geheimnisse der dichterischen Absicht, zu unmittelbaren Teilnehmern an deren Verwirklichung". Die Erinnerung und die Ahnung, jetzt stehen sie leibhaftig vor uns.

Kehren wir zur Walküre zurück.

Kennt man das Rheingold nicht, so kann man den ganzen ersten Akt der Walküre hören, ohne zu bemerken, daß Wotan mehrmals an Hunding's Herd tritt, ohne überhaupt etwas anderes als eine Liebesepisode darin zu sehen, die manchem dann, mit Recht, als eine schauderhafte Immoralität erscheint, vom Dichter „in schamloser Weise" idealisiert. Daß das, was hier vorgeht, die Tat Wotan's ist, daß er es ist, der sein eigenes Gewissen gern über das Frevelhafte hinwegtäuschen möchte, das ahnen wir dagegen sofort, wenn uns das vorangegangene Drama nicht unbekannt blieb; mit Bestimmtheit erfahren wir es gleich nachher in der großen Szene mit Fricka, wo unserem Verstande die genauesten Aufschlüsse gegeben — „du reiztest sie einzig" — und wo der ganze Kampf Wotan's mit sich selbst und die Unmöglichkeit jeder befriedigenden Lösung uns vor Augen geführt werden. Hier, in dieser zweiten Szene, ist folglich das Wort sehr vorherrschend, und als scharfer Kontrast rüttelt es uns auf aus der Schwelgerei des Zwiegesanges im Mondenschein; nicht uns nur, sondern vor allem Wotan.

Wotan will die Herrschaft der Welt, und seine Weltordnung soll eine im edelsten Sinne des Wortes „sittliche“ sein; jede Macht aber und jedes Gesetz beruhen im letzten Grunde auf Verbrechen; denn wahre Sittlichkeit (nicht konventionelle Moral) ist nichts anderes als Liebe, und Macht erlangt nur, wer der Liebe flucht. Im Bewußtsein seiner edlen Absicht jedoch möchte Wotan sich hierüber hinwegtäuschen: „mein Mut verlangt nach Macht — — — von der Liebe doch mocht' ich nicht lassen“; diesen Widerspruch will er überwinden: „was noch nie sich traf, danach trachtet mein Sinn!“ er möchte sich gerne überreden, daß Siegmund ein freier Held, „ledig göttlichen Schutzes“, und daß die Liebe zu seiner Schwester nicht frevelhaft sei —

„Was so Schlimmes
schuf das Paar,
das liebend einte der Lenz?“;

Doch kann er sich der Einsicht nicht erwehren; „wie wollt' ich listig selbst mich belügen?“ Und gerade die tragische Liebe Siegmund's und Sieglinde's zeigt uns, wohin Wotan mit seinem widerspruchsvollen Bestreben schon gelangt ist:

„in eig'ner Fessel
fing ich mich: —
ich unfreiester aller!“

dazu dienen die glühenden Farben des „musikalischen“ ersten Aktes. Jetzt erst ersehen wir die Tragik des inneren Konfliktes in Wotan's Seele; und nachdem in dem ersten Bilde unser Gemüt auf das tiefste erregt, im zweiten unserem Verstande die verzweiflungsvolle Unlösbarkeit des Problems erschöpfend vorgeführt worden ist (notabene: indem der Verstand der künstlerischen Form einer Mitteilung an das Gefühl sich bediente), erreichen wir nun den ersten Höhepunkt des Dramas in der großen Szene mit Brünnhilde, in welcher Wotan ganz allmählich aus dem Bereiche des Verstandes, wo er sich noch einmal seinen Gedanken vordenkt, in die tiefsten Tiefen seines inneren Menschen hinabsteigt, bis er

den Beschluß der gänzlichen Entsagung erreicht. Hier erleben wir es, wie die Musik, die beim Beginn der „unausgesprochenen Worte“ Wotan’s an Brünnhilde „dem gedankenvollen Elemente der Sprache sich so unmerklich anschmiegt, daß sie diese fast allein gewähren läßt“, sich nach und nach entfaltet, bis sie ihre Aufgabe als „vermögendstes Ausdrucksmittel“, als Offenbarerin des Unaussprechlichen erfüllt. Wer in dieser wunderbaren Szene, in der eine allmähliche Steigerung alle Fähigkeiten des Menschen zur Erzeugung des gesamten, den ganzen Menschen mit fortreißenden künstlerischen Eindruckes in Anspruch nimmt, keine „Handlung“ empfindet, und etwa vermeint, was vorhergeht und was nachher kommt, sei viel „dramatischer“, weil in dem einen Falle zwei Menschen sich küssen, in dem anderen zwei Menschen sich schlagen, für den ist das Wagnersche Kunstwerk nicht geschaffen. — Die Musik bleibt nun auf dieser Höhe; denn Brünnhildens Entschluß in der Todkündigungsszene ist das Gegenstück zu dem Wotan’s in der vorhergehenden; es ist ja Wotan’s eigener Wille, der nun aber nicht mehr von dem Gedanken, sondern von der Liebe sich leiten läßt: „der Gedanke, den ich nicht dachte und nur empfand“;

„wie mein eig’ner Rat
nur das Eine mir riet —
zu lieben was du geliebt.“

Diese Wendung in der innersten Seele konnte nur die Musik aussprechen.

Im dritten Aufzug haben wir zuerst wieder eine Episode; noch einmal die Vorführung einer durch den Willen Wotan’s sich vollführenden Tat: seine Töchter, die Walküren, führen Helden nach Walhall —

„daß stark zum Streit
uns fände der Feind,
hieß ich euch Helden mir schaffen.“

Zwar hatte er inzwischen schon ausgerufen:

„Eines nur will ich noch,
das Ende — — —
das Ende!“

Hier wirkt aber dennoch sein Wille weiter, und die tatsächliche Ausführung seines „Gedankens" erschauen wir mit Augen. Im Bunde mit dem Auge wirkt die Musik, aber welch andere Musik als die des zweiten Aktes! Das Wort besteht hier eigentlich gar nicht, und da vermag die Musik nur eine ganz allgemeine Stimmung zum Ausdruck zu bringen. Der Unterschied ist ungefähr der selbe, wie wenn der Gesichtssinn sich einmal einer Landschaft zuwendet, ein anderes Mal einem Menschen tief in die Augen schaut. Die letzte große Szene, wo Wotan und sein zweites Ich sich gegenüberstehen, ist aus einem berauschenden Gemisch von Wort und Ton aufgebaut, die in wechselvollsten Verhältnissen auftreten; daher die große Schwierigkeit dieser Szene, die zuerst sogar einem Manne wie Liszt unbegreiflich blieb; daher aber auch ihr überwältigender Eindruck. Wagner sagt in einem Briefe an Liszt, daß es „des bewußten, zartesten und vollendetsten Vortrages nach jeder Seite hin bedarf, um sie verständlich zu machen." Hier sind nämlich Wort und Ton so buchstäblich ein einziges, unzertrennbares Ganzes, daß, wenngleich die Intensität dieser beiden Faktoren des Ausdruckes, an und für sich und einander gegenüber, viel wechselt, ein jeder doch vollkommen in dem anderen aufgeht. Der Gedanke, sowie er über die Lippen kommt, löst sich ganz auf in Gefühl, und der Verstand ist durch die vorhergegangenen Erregungen so hellsichtig, daß er für die tiefsten Empfindungen des inneren Menschen die schlichten Worte findet. Eine solche Szene konnte aber offenbar in diesem Drama früher nicht vorkommen; ehe Gedanke und Gefühl zu einer derartigen Einheit verschmelzen konnten, mußten sie sich gegenseitig genau bestimmt haben.

Siegfried ist in den zwei ersten Akten, nach der einen Seite hin, wiederum eine große Episode, vergleichbar dem ersten Akte der Walküre. Das Bezeichnende ist aber die Art, in welcher der wahre Held, Wotan, uns in jedem Akte als Zuschauer — „zu schauen kam ich, nicht zu schaffen" — vorgeführt wird. Dadurch wird nun die Episode auf das

allerengste mit der eigentlichen Handlung verknüpft und verwoben. Daß diese ganze Situation von Wotan stammt, daß sie sein Werk ist, das wird uns in seinem Gespräche mit Mime deutlich zum Bewußtsein gebracht, noch prägnanter aber in seiner Begegnung mit Alberich, aus welcher so ergreifend hervorgeht, wie alles, was hier geschieht, ausschließlich in bezug auf Wotan's Seele Bedeutung erlangt. Und so nur war es möglich, uns diese Episode in einer Weise vorzuführen, daß sie zum dritten Akte, dem zweiten Höhepunkt des Dramas, hinaufleitet und uns diesen als dramatisch begründet erscheinen läßt. Der Parallelismus im Aufbau des Siegfried und der Walküre ist ganz streng: erst kommt die Episode; diese führt zu einem dramatischen Höhepunkt in Wotan's Seele; die selbe Reihe von Vorgängen, vermehrt durch die Handlung Wotan's, führt nun auch zu einem Höhepunkt in Brünnhildens Seele; aus dem Widerspruche zwischen diesen beiden entsteht die weitere Handlung. Aus diesem Parallelismus der dichterischen Konzeption in der Walküre und in Siegfried folgt eigentlich von selbst ein Parallelismus in der Anwendung der Ausdrucksmittel. Die Natur der Episode ist aber an und für sich so verschieden in Siegfried, und namentlich übt das engere Verflechten mit dem Wotan-Drama einen so großen Einfluß aus, daß Wort, Ton und Auge hier doch in anderer Mischung auftreten. Diese zweite Episode ist nicht lyrisch, sondern episch; infolgedessen fällt dem Auge eine weit größere Rolle zu. Außerdem ist der angehäufte dichterische Schatz jetzt um die ganze Walküre reicher, und infolgedessen verfügt die Musik über eine bedeutend ausgedehntere Sprache, über eine Sprache, die — wenn ich so sagen darf — mit größerer Diskretion auftreten kann, weil sie mit wenigen Worten uns Unendliches mitzuteilen vermag. Eine direkte Folge hiervon ist die unendliche Grazie und Anmut der Musik, die dem jungen Siegfried gilt, die ungezwungen sich dem Worte vermählt und wie spielend es umflattert. Harmonisch verhält sich hierzu die Seele Wotan's; mit Ruhe und erhabener Heiterkeit

schaut er dem frohen Kinde und den neidischen Zwergen zu; auch bei ihm ist die volle Harmonie das Bezeichnende. Was er schaut und was er ist: im Grunde ist beides eins und das selbe, nur in verschiedener Potenz. Im Ausdruck finden wir infolgedessen auch volles Gleichgewicht: Wort und Ton vereinigen sich zu einem abgerundeten Ganzen, in welchem aber jedes fest und klar seine Eigenheit behauptet; ich erinnere, als Beispiel, an das: „Wen ich liebe, laß' ich für sich gewähren." Die durchsichtige Klarheit in diesen Verhältnissen, das strenge Maß, die Ruhe, verleihen, wie gesagt, diesen ersten Akten etwas, was man wohl am verständlichsten als „klassisch" bezeichnet. Mit den ersten Tönen der Einleitung zum dritten Aufzug sind wir aber in eine andere Welt versetzt. Da die wahre Handlung die innere ist, so wird immer die Musik ihre eigentliche Offenbarerin sein; hier ist sie ausnahmslos die vermögendste Kunst. Deswegen bricht sie nun mit vollster Machtentfaltung hervor, als Wotan nicht mehr bloß schaut, sondern handelt, als er feierlich seinem Gedanken, seiner Sehnsucht entsagt und „in Wonne dem ewig Jungen weicht"; als er dann, erschrocken vor der Leidenschaft seines eigenen Herzens (Brünnhilde), dem „ewig Jungen" den Weg dorthin sperren will, und als Brünnhilde vor dem rasenden Ansturme des „liebesfrohen Knaben" ihr „himmlisches Wissen" von sich wirft:

„Götter-Dämm'rung,
dunkle herauf!
Nacht der Vernichtung,
neble herein!"

Diese Schlußworte des Siegfried bezeichnen genau das Folgende. Götterdämmerung ist eine einzige, riesige Katastrophe; eine Episode im Sinne des ersten Aktes der Walküre oder des ersten und zweiten des Siegfried ist sie nicht. Wotan's „alter ego" Brünnhilde ist die Hauptperson der Handlung; mit dem Verschwinden Wotan's aber von der Bühne ist auch „der Gedanke" verschwunden; die

Leidenschaft allein blieb — Liebe, Hass, Neid, Rache — und deswegen blieb auch die Musik allein. Mit Ausnahme der vier Szenen, in denen Wotan uns wieder als „stumm des Endes harrend“ dargestellt wird, ist die ganze Götterdämmerung eine Symphonie, welche uns das Hereinnebeln der Nacht der Vernichtung in Wotan's Seele malt. Hier ist die Kenntnis einer historischen Tatsache unumgänglich notwendig: mit Ausnahme der vier Wotansszenen (die Nornen, Waltraute, Alberich und Schluß) ist die Dichtung der Götterdämmerung ohne jede Änderung aus jenem ersten Entwurf des Jahres 1848 herübergenommen. Der Schluß des Ring des Nibelungen ist also, was die Worte anbelangt, noch aus der ersten Schaffensperiode Wagner's, während die übrigen Teile alle aus der Epoche des vollen Bewußtseins stammen. Die musikalische Ausführung dagegen ist des Meisters vorletztes Werk; mehr als zwanzig Jahre nach der Dichtung wurde sie überhaupt erst in Angriff genommen! Zum Verständnis der Götterdämmerung gehört nun, nach meiner Überzeugung, die Einsicht in dieses besondere Verhältnis. Hier besteht die Einheit zwischen Wort und Ton, wie wir sie etwa aus Tristan, Die Meistersinger, Parsifal kennen, nicht — immer mit Ausnahme jener vier Szenen, welche sich infolgedessen auch stark vom Übrigen abheben —, nein, sie besteht ganz und gar nicht. Daß Wagner aber keine neue Dichtung verfaßte, genügt zum Beweise, daß wir mit der Behauptung recht haben, Götterdämmerung sei eine riesige Symphonie. Von einem diametral entgegengesetzten Standpunkte ausgehend, ist hier Wagner auf einem ähnlichen angekommen wie Beethoven in seinen größten Werken: Beethoven's Musik erreichte einen Punkt, wo sie in das Drama aufgehen mußte, Wagner's Drama erreicht hier einen Punkt, wo alles sich in Musik auflöst; Vernunft, Verstand, Gesichtssinn, alles ist hier Musik. Deswegen konnte Wagner die alte Dichtung beibehalten. Wie er von Beethoven's Missa solemnis sagt, soll auch hier der Text nicht nach seiner begrifflichen Bedeutung aufgefaßt werden, sondern

dient lediglich als Material für den Stimmgesang und erweckt in uns den Eindruck bekannter Symbole; das selbe gilt vom Auge. Wären die drei ersten Teile des Dramas nicht vorangegangen, so wäre diese Musik gar nicht möglich, das muß man wohl bemerken: jetzt aber, wo die Handlung so gänzlich nach innen verlegt ist, daß der Held gar nicht mehr auf der Bühne erscheint, da dies die Wahrnehmung der unsichtbaren und mit jeder körperlichen Erscheinung inkommensurablen Seele nur stören könnte, jetzt ist die Musik allvermögend. Eine so gänzliche Emanzipation der Musik werden wir auch bei Wagner nirgendswo wieder antreffen. Hier ersieht man, zu welchem neuen Begriffe einer „absoluten Musik“ man durch das Wort-Tondrama gelangen kann: nicht mehr die absolute Musik unserer Ästhetiker, deren Stolz es ist, die Musik könne unter keiner Bedingung etwas aussprechen, sondern vielmehr die Musik, welche durch das Drama dazu gelangt, absolut alles auszusprechen.

Infolge der Aufführungen auf den Opernbühnen ist Der Ring des Nibelungen ein gänzlich verkanntes Werk, verkannt sowohl in der Bewunderung, wie in der Anfeindung. Möge obige Skizze einigen die Anregung zu einer tieferen Auffassung des großen Wotan-Dramas gewähren.

Parsifal.

Von allen Dramen Wagner's ist Parsifal das übersichtlichste; gleich am Anfang wird die Handlung in einem einzigen Satze zusammengefaßt: durch Mitleid wird ein Tor wissend werden und erlösende Tat vollbringen. Auch der Inhalt eines jeden der drei Akte ist hierdurch bezeichnet: im ersten wird das Mitleid des Toren erregt, im zweiten führt das Mitleid zum Wissen, im dritten wird der mitleidsvoll Wissende zum Erlöser.

Noch bestimmter als bei Tristan und Isolde kann man bei Parsifal behaupten, dem Dichter sei das berühmte epische Gedicht, Parzival, hauptsächlich insofern willkommen gewesen, als die allgemeine Bekanntheit dieser Figur des Helden ihm langwierige Erklärungen ersparte. Irgend einen weiteren Zusammenhang zwischen dem Drama und dem Epos gibt es nicht. Daß dem wirklich so ist, ersieht man aus der dichterischen Ausführung, zugleich ersieht man es aus der Geschichte der Entstehung des Werkes.

Was das Drama Parsifal auf den ersten Blick vom Epos unterscheidet, ist, daß der **Heilige Gral** der Mittelpunkt des Dramas ist, — der Gral und was ihn unmittelbar umgibt, also der von Leibes- und Seelenqualen gemarterte König und die hinsiechende Ritterschaft. Zu allererst wird uns das Leiden des Amfortas gezeigt; dann erfahren wir ausführlich, was — oder (wie Parsifal sagt) wer — der Gral sei, wer seine Ritter, wer seine Feinde, und erst als unser Interesse ganz auf den Gral konzentriert worden ist und wir selber, tief ergriffen, der Ankunft des verheißenen Erlösers harren, erscheint Parsifal. Im weiteren Verlaufe der Handlung erblicken wir den Helden auch nur in den drei für das Schicksal des Grales entscheidenden Augenblicken seines inneren Lebens. Das Epos, dagegen, beginnt mit der ausführlichen Schilderung der Jugend Parsifal's, seiner Abenteuer, seiner Ehe, und als der Held endlich zur Gralsburg kommt, ist die Beschreibung der dortigen Vorgänge und der Leiden des Königs eine solche, daß man nie ganz klar erfaßt, um was es sich handelt; eine nähere Bezeichnung des Grales wird erst im vierzehntausend und zweiundsiebzigsten Verse gegeben, und da erfahren wir auch nur, daß er „ein Stein“ ist, „dessen Art muß edel sein“, und daß er „lapis exilis“ genannt wird. Der allergrößte Teil von Wolfram's Gedicht wird dann von den ritterlichen Abenteuern beansprucht, die Parsifal an Arthur's Hof führen und die Zeit ausfüllen, bis er wieder zur Gralsburg gelangt

und durch die Frage: „Oheim, was fehlet dir?“ Amfortas heilt. Im Grunde genommen besteht also zwischen den beiden Dichtungen kaum eine Verwandtschaft, und es ist gut, wenn man das gleich einsieht und sich nicht hier wieder einmal durch das Gespenst einer angeblichen „Dramatisierung“ in der klaren Erfassung des Wort-Tondramas irre machen läßt.[1])

Dagegen ist es wohl interessant, zu ersehen, daß die dichterische Konzeption des Parsifal eng mit den übrigen dichterischen Arbeiten des Meisters zusammenhängt, und zwar nicht nur mit Jesus von Nazareth und Die Sieger, sondern namentlich mit dem Ring des Nibelungen und mit Tristan und Isolde. Diese Einsicht ist um so wichtiger, als vielfach behauptet wird, dieses Werk stehe ganz allein da, Wagner habe in ihm das Gebiet der Kunst überschritten, usw.

Was Parsifal mit Jesus dem Erlöser einerseits und mit Ananda dem Reinen aus den Siegern andrerseits verbindet, liegt auf der Hand; doch ist in bezug auf die dramatische Eigenart der Dichtung die Zusammengehörigkeit mit dem Ring und mit Tristan belehrender.

Mit Tristan besteht die Zusammengehörigkeit darin, daß die Gestalt des Parsifal dem Dichter zuerst bei seiner Beschäftigung mit Tristan lebhaft vor die Augen trat. „Auf Kareol sollte der nach dem Grale suchende Parsifal als Pilger einkehren, während Tristan dort in verzweifeltsten Liebesleiden auf dem Sterbebette liegt. — — — Und es heißt, eine bestimmte Melodie des wandernden Parsifal habe zu dem todwunden Tristan emporklingen sollen, gleichsam die geheimnisvoll verhallende Antwort auf dessen lebenvernichtende Frage nach dem „Warum“ des Daseins“ (nach Hans von Wolzogen). Parsifal ist also ursprünglich als Kontrast zu Tristan gedacht, und insofern ihm nahe verwandt. Auch das, was Wagner im Jahre 1856 an Liszt

---

1) In dem Brief vom 29./30. Mai 1859 an Mathilde Wesendonck, zeigt Wagner, wie unzulänglich Wolfram's Gedicht sei; „hier müßte ich also rein Alles erfinden“, schreibt er.

schreibt: „Erst müßtet Ihr auch meinen Tristan verdaut haben — — dann würden erst die Sieger deutlicher werden — —“, zeigt, wie sehr diese Darstellung des „Heiligsten, der vollständigen Erlösung“, der Entsagung, unmittelbar aus der Darstellung des Begehrens, des Todes durch Liebe herauswuchs. Der erste Parsifalentwurf schloß auch mit den Worten:

„Groß ist der Zauber des Begehrens,
Größer ist die Kraft des Entsagens.“
(H. v. Wolzogen.)

Aber schon hier reicht die Verwandtschaft nicht bloß auf Tristan, sondern auf den Nibelungenring zurück. Denn die „Liebesnot“ Siegfried's und Brünnhildens war es, was Wagner reizte, sich mitten in seiner Arbeit an Siegfried zu unterbrechen und diesen völlig gleichen Stoff, Tristan und Isolde, als einen Ergänzungsakt des großen, ein ganzes Weltverhältnis umfassenden Nibelungenmythus auszuführen“ (VI, 379); und der Ergänzungsakt führte nun unmittelbar auch zur Gestalt des Parsifal.

Mit dem Ring des Nibelungen ist in der Tat Parsifal viel enger verwandt als mit Tristan und Isolde, nicht so sehr was die Gestalt des Helden anbetrifft, als in bezug auf die Konzeption des ganzen Dramas. Diese Verwandtschaft rührt von Wagner's Vorstellung her, daß der Gral „der ideelle Vertreter und Nachfolger des Nibelungenhortes“ sei (II, 194). Die Berechtigung dieser Vorstellung brauchen wir nicht näher zu untersuchen; es genügt zu wissen, daß der Dichter, als er im Jahre 1848 seine erste Skizze zum Ring des Nibelungen entwarf, diese Vorstellung — daß der Gral der idealisierte Nibelungenhort sei — faßte und aussprach. Diese Tatsache dürfte dem Leser mit einem Schlage ein Verhältnis klar machen, welches sonst weiter Ausführungen bedürfen und auch dann noch verschroben erscheinen würde: daß nämlich Parsifal, in der Absicht des Dichters, eine unmittelbare Fortsetzung, oder wenn man will, ein Gegenstück zum Ring des Nibelungen ist.

Diese beiden Werke gehören auf das allerengste und unzertrennlichste zueinander. Wie dort das Gold, der Ring, so ist hier der Gral der Mittelpunkt; „das Streben nach dem Grale vertritt nun das Ringen nach dem Nibelungenhorte.“ Und während der auf Kareol auftretende Parsifal uns nur den Gegensatz des Entsagenden, Mitleidsvollen zu dem Begehrenden, vor Liebe Sterbenden gezeigt hätte, zeigt uns das Drama Parsifal, als Gegenstück zum Drama Der Ring des Nibelungen, eine ganze Weltauffassung im Gegensatz zu einer anderen Weltauffassung.

Es widerstrebt mir, das Angedeutete im Detail auszuführen; daß man die dichterische Absicht kenne, ist die Hauptsache, das allein ist für ein besseres Verständnis beider Werke nötig.

Höchst bemerkenswert ist nun die Art, wie uns diese dramatische Handlung vorgeführt wird; sie unterscheidet sich von Grund aus vom Ring und von Tristan und hat nur mit den Meistersingern einige entfernte Verwandtschaft.

Ich machte schon auf die Art aufmerksam, wie die ganze Situation ausführlich dargelegt wird, ehe wir Parsifal überhaupt erblicken. Zuerst sehen wir den siechen König Amfortas, die verzweifelte Ritterschaft (verkörpert in Gurnemanz), die Gralsbotin Kundry, und erfahren wir ausführlich, „wer“ der Gral sei, wer Titurel, wer Klingsor, wer die Blumenmädchen, wie der heilige Speer verloren wurde, an welche Hoffnung alle sich noch anklammern, — — — und erst als uns alle Mithandelnden und die Situation in allen ihren Einzelheiten genau bekannt sind, erscheint Parsifal. Und auch jetzt „erscheint“ er nur; er greift in keiner Weise in den Gang der Ereignisse ein; gegen sein Wissen und Wollen ist er auf Gralsgebiet gelangt, und nach den wenigen Worten, die ihn als „Tor“ bezeichnen, wird er stummer Zuschauer. Parsifal beginnt also mit jenem „Schauen“, mit

dem Wotan endete; er endet mit der Tat. Dieses Verhältnis, welches für das Drama als Ganzes charakteristisch ist, wird nun in jedem Akte wiederholt. Jedesmal wird erst eine Situation dargestellt, die gänzlich außerhalb von Parsifal's Wissen und Zutun entsteht und besteht; unwissend, absichtslos, wird er vom Schicksal in sie hineingeführt, gewissermaßen also stets als Leidender —, und nun erst, nach empfangenem Eindruck, kommt die innere Erregung und Wandlung, die zu einer sichtbaren Tat führt.

Im ersten Aufzug, als Gurnemanz ihm den Mord des Schwanes vorwirft, füllen Tränen Parsifal's Augen und er zerbricht seinen Bogen und wirft ihn von sich, — das ist hier die entscheidende Tat; in Wahrheit ist es aber nur das sichtbare Symptom des unsichtbaren Vorganges in innerster Seele, nämlich, der Erregung des Mitleides. Und nun werden dem Knaben, dem der „Blick“ des Schwanes diese Empfindung zum ersten Male geweckt hatte, ganz andere Leiden vorgeführt — „die Brüder in grausen Nöten“, Amfortas' Qualen, Titurel's Gebet aus dem Grabe heraus, ihn nicht „vom Retter ungeleitet sterben zu lassen“, und vor allem der Anblick des „verwaisten Heiligtumes“, des Mittelpunktes des ganzen Dramas.

Im zweiten Aufzug kommt die dramatische Verwertung dieser Bilder, denen Parsifal stumm zugeschaut hatte. Zwar haben wir wieder zuerst eine Schilderung: wir erblicken die finsteren Mächte, wie sie den ahnungslosen Knaben in das Zauberschloß locken und seinen Untergang vorbereiten; wir haben auch ein sichtbares Erregungsmoment: Kundry's Kuß, und eine sichtbare, entscheidende Tat: das Vonsichstoßen der Verführerin; die wahre Handlung ist aber jener innere Vorgang, durch den Parsifal wissend wird und der auf das engste mit den Vorgängen des ersten Aktes zusammenhängt. Der erste Schauer sinnlichen Verlangens, welcher sein unschuldiges Herz durchzuckt, erweckt die Erinnerung an Amfortas' Wunde, er glaubt, die Wunde blute in ihm selber; diese Täuschung führt zur Erkenntnis, daß es nicht

9*

die Wunde ist, weder eine eigene, noch die des Amfortas — „fließe ihr Blut in Strömen dahin!“ — sondern das „sündige Verlangen“ im eigenen Herzen, im Herzen aller Menschen, und durch diese Herzensqual hindurch vernimmt er nun nicht mehr Amfortas, sondern „des Heilands Klage“; ja, sie tönt ihm bald aus allem entgegen; die ganze Welt erblickt er „in Weltenwahns Umnachten“ befangen, denn er ist selber „wissend“ geworden. Den eigenen Wahn — und den Wahn aller Mitmenschen — durchschaut er, und als einzigen Lebenszweck erkennt er, „der Gottesklage, die furchtbar laut ihm in die Seele ruft“:

„erlöse, rette mich
aus schuldbefleckten Händen!“

zu folgen und den Erlöser zu erlösen. Das Mitleid mit Amfortas ist, wie man sieht, nur ein Nebenmoment. Was er noch zu wissen braucht, um sein Erlösungsamt durchführen zu können, das lehren ihm unbewußt diejenigen, welche auf sein Verderben sinnen, Klingsor und Kundry: wer nämlich Amfortas „mit heiliger Wehr verwunden durfte“, und in wessen Händen der durch das göttliche Blut auf ewig geheiligte Lanzenspeer sich jetzt befindet; auch diesen Speer selbst legen sie in seine Hände. Es hat manchen befremdet, daß Parsifal den Speer nicht in einem heldenmütigen Kampfe erringt; dieser Vorwurf übersieht, daß Parsifal waffenlos Klingsor's Schloß bestürmte und sämtliche Ritter in die Flucht schlug, daß sein Mut sich also als der eines Helden bereits bewährt hat und er sonst nicht in die Nähe des Speeres gelangt wäre; und was besagter Einwand außerdem übersieht, ist die gewaltige innere Handlung, welche den Schluß des zweiten Aktes ausmacht und gegen welche jeder äußere Vorgang, auch der heldenhafteste, gering und ohne Interesse erscheinen müßte.

Auch der dritte Akt ist zuerst die Schilderung einer Situation. Da die dramatische Handlung nunmehr ganz nach innen verlegt ist, erfahren wir von den „zahllosen

Nöten, Kämpfen und Streiten“, die Parsifal auf langen Irrfahrten durchzukämpfen hatte, nur in diesem einen Satze. Genau so wie am Schlusse des ersten Aktes Parsifal aus allem, was seinem Auge vorgeführt wurde, die Lage erkannte, wird sie ihm nun durch den Anblick des Gurnemanz und durch dessen Erzählung dargelegt. Der hiervon empfangene Eindruck führt zu jener gewaltigen inneren Umwälzung, aus welcher Parsifal, wie durch eine letzte schwere Prüfung gesegnet und geweiht, nunmehr als würdig des höchsten Amtes, als König hervorgeht. Die Heilung der Wunde des Amfortas und die Errettung des Grales „aus schuldbefleckten Händen“: diese große Tat beschließt das Drama. Hier ist aber wiederum die Heilung des Amfortas nur das äußere Zeichen, der sichtbare Vorgang, das Symbol, wenn man so will, der wahren, inneren Handlung. Amfortas hat nur insofern Bedeutung als er, ihm selbst völlig unbewußt, einen bestimmenden Einfluß auf diesen Entwickelungsgang ausübt.

„**Gesegnet** sei dein Leiden,
das Mitleids höchste Kraft
und reinstes Wissens Macht
dem zagen Toren gab“

spricht Parsifal zu ihm. Der Schwan aber, und Kundry’s Kuß und Titurel’s Tod — — — alle dienten, vom Standpunkte des Dramas, diesem selben Zwecke. Das Mitleid mit dem Tiere führte zum Mitleid mit dem Menschen, und dieses zum Mitleid mit dem Heiland; nunmehr bestimmt die „Gottesklage“ alles Denken, alles Fühlen, alles Tun; und indem Parsifal dieser Stimme folgt, erklimmt er den steilen Pfad, der zur vollkommenen Weltüberwindung führt und in seinem eigenen Herzen vollzieht sich des

„Höchsten Heiles Wunder:
Erlösung dem Erlöser!“

Das ganze Drama Parsifal gilt allein dieser Entwickelung vom Toren zum Heiligen, zum **Sieger.**

Hierin liegt die Begründung des anfangs erwähnten, so bemerkenswerten Baues des Werkes. Im Ring und in

Tristan ist die Leidenschaft, der Wille des Helden, gleich von Anfang an das Bewegende, Bestimmende des ganzen Dramas — sowohl der äußeren, wie der inneren Handlung. Die Gedanken folgen erst der Tat. Zum Siege aber kann allein die Kontemplation führen, das Erschauen. Deswegen wird uns Hans Sachs als ein hervorragend beschaulicher Geist vorgeführt; sein Auge versenkt sich immer wieder in die Betrachtung der ihn umgebenden Welt, und so gelangt er dazu, ihren Wahn zu durchschauen und seinen eigenen Wahn zu besiegen. Sollte nun der absolute Sieg, das Werden des Heiligen, zur Darstellung gelangen, so mußten dem Helden großartige Situationen vorgeführt werden, an welchen sich sein Schauen bilden und sein Durchschauen des „Weltenwahns-Umnachten“ vollziehen konnte. Sollte er dem hohen Amte gewachsen sein, so mußte eine ungeheuer gesteigerte Eindrucksfähigkeit ein Hauptmerkmal seines Charakters sein. Diese beiden Rücksichten beherrschen die Gestaltung des ganzen Dramas.

Wenn im Ring Wotan's „Gedanke“, Wotan's Traum die ganze vielgliedrige Handlung gewissermaßen umschloß, so daß alles, was geschah, aus seinem Willen — wie die Äste aus dem Stamm — hervorging, so umschließt hier, im Gegenteil, die äußere Handlung, das Bild, den Helden ganz und gar. Eine tief ergreifende, höchste Not wird geschildert; ahnungslos wird Parsifal in ihre Mitte hineingeführt. Und da das Hauptmerkmal seiner Seele ihre große Eindrucksfähigkeit ist, so stürzt er sich, trotz der edelsten Herzensregungen, nicht in wahnvolle Taten, sondern zunächst nimmt jeder Eindruck seine Seele derart ein, daß seine Kräfte erstarren; häufig vergehen sogar dem äußeren Menschen die Sinne, so gewaltig wird bei ihm der innere durch den Anblick des Vorgeführten gefesselt und erschüttert. Die Folge ist eine doppelte: einerseits, das absolute Vergessen seiner selbst; andrerseits, das Durchschauen der einzelnen Erscheinung bis zum Ergreifen des Allgemeinen, Wesentlichen, aus welchem sie hervorging.

Dies alles wird uns vor Augen geführt. Gleich anfangs sehen wir, daß er sogar seinen Namen, seine Mutter vergaß und daß er, sich eben ihrer erinnernd, sie vor dem Eindruck der Gralsszene gleich wieder vergißt; wir verstehen, daß er später, in absoluter Selbstlosigkeit, einzig der Gottesklage in tiefster Seele folgen wird. Und wie die Verinnerlichung alles Erlebten zur Durchschauung des Einzelnen führt, das erfahren wir im zweiten Akte, wo er durch Kundry's Kuß hindurch „den Blick deutlich erkennt", mit welchem Amfortas verführt wurde, und wo er bei der Erinnerung an die Gralsszene, nun nicht mehr Amfortas' Klage, sondern des Heilands Klage vernimmt.

Ich möchte nun, behufs einer richtigen Auffassung des Dramatischen in Parsifal, besonders darauf aufmerksam machen, daß, wenn auch die äußere Handlung den Helden von allen Seiten umgibt und er nur zu allerletzt in ihren Gang mit einer entscheidenden Tat eingreift, die wahre dramatische Handlung von Beginn an diejenige ist, welche sich in Parsifal's Seele vollzieht, und daß Parsifal in Wirklichkeit größere Selbständigkeit besitzt, daß er unabhängiger von den äußeren Vorgängen ist, als jene Helden, welche alle Taten vollführen oder verursachen, und dann stets als „Unfreieste aller" zugrunde gehen. Denn dadurch, daß alle Eindrücke bis in seine tiefste Seele dringen und daß der nach innen gerichtete Blick überall das Ewige erschaut, überwindet bei ihm der innere Mensch nicht bloß den äußeren Menschen, sondern er überwindet eine jede äußere Erscheinung. Indem Parsifal einzig und allein der Gottesklage folgt, überragt er das ihn Umgebende und scheinbar Bestimmende; von Gott selbst wird er denn auch als König eingesetzt und herrscht nunmehr über alle diejenigen, die bisher in ihm einen kaum beachtenswerten Zuschauer ihres eigenen tragischen Schicksals erblickt hatten.

Auch hier, wiederum, findet die Verbindung des eigentlichen Dramas und des umgebenden Bildes zu einer organischen Einheit vermittelst der Wundermacht der Musik statt.

Denn gleich in der Einleitung „erbebt aus Schauern der Einsamkeit die Klage des liebenden Mitleides: das Bangen, der heilige Angstschweiß des Ölberges, das göttliche Schmerzensleiden des Golgatha" —, wie uns der Dichter in einem Programm selber gesagt hat; das *göttliche* Schmerzensleiden also, nicht das Leiden irgend eines Menschen, etwa des Amfortas. Durch die große Erzählung des Gurnemanz wird eine unmittelbare Verbindung zwischen einem weiteren Teile des musikalisch-thematischen Aufbaues und der Leidensgeschichte des Heilands bewirkt; und in der Gralsszene geschieht dies durch die bloße, stumme Gegenwart des Parsifal, der in Amfortas' Klage die Gottesklage vernimmt. Auf diese Art bekommt das Bild, bekommt der einzelne Fall unaussprechliche, ewige Bedeutung, und wird gleichzeitig der äußere Vorgang mit der inneren Handlung eng verbunden.

Daß diese Handlung in der Seele des Helden zum *Siege* führt, das ward der Anlaß zu vielen unklaren und verständnislosen Äußerungen; denn hiermit hängt das meiste zusammen, was über Mystik, Religion, Mißbrauch des Symbolischen usw. bezüglich des *Parsifal* vorgebracht worden ist. Inwiefern die Darstellung des *Sieges* eine Errungenschaft des Tondramas ist, habe ich bereits bei Besprechung der *Meistersinger* auseinandergesetzt. Die Handlung in Hans Sachsens Seele ist aber so zart angedeutet, sie ist dermaßen umringt von buntem, abwechslungsreichem Leben, daß viele nur wenig oder gar nicht darauf achten. Zahlreiche Zuschauer erblicken in den *Meistersingern* eine heitere Komödie, in welcher „zwei Paare sich kriegen", weiter nichts. In *Parsifal* dagegen sind derartige gemütliche Auffassungen nicht möglich. Alles ist hier ausgeschieden, was nicht unmittelbaren Bezug auf den Helden hat; die ganze Kraft des Wort-Tondichters ist einzig und allein auf die Darstellung seines innerlichen Seelenlebens konzentriert, und zwar nur in den entscheidendsten Momenten dieses Lebens. Der Sieg tritt also hier ebenso klar und mächtig hervor wie im

Ringe der Untergang. Wotan strebte nach Macht und nach Liebe, er verlor beides; Parsifal fluchte der Liebe nicht, aber er widerstand ihren Verlockungen, „dem sündigen Verlangen“, und anstatt nach Macht zu streben, gestaltete er sein ganzes Leben nach dem Gebote jener „Heilands-Klage“, die er infolge seines Mitleides mit eines anderen Leiden zu vernehmen vermochte, — und er erlangte Macht und Liebe.

Man kann mit Bestimmtheit behaupten, daß an und für sich und rein als Kunstwerk betrachtet, Parsifal nicht mehr Symbolik, nicht mehr Mystik, nicht mehr Religion enthält als der Ring. Dreißig Jahre vor Parsifal hatte Wagner allerdings geschrieben: „Das Kunstwerk ist die lebendig dargestellte Religion“; ja! das ist aber eine ganz andere Sache; man bemerke, daß er „das Kunstwerk“ sagt, also das Kunstwerk überhaupt, nicht ein spezielles im Gegensatze zu anderen. Für Wagner ist jedes echte Kunstwerk „lebendig dargestellte Religion“, und — um mich des ersten besten Beispiels zu bedienen — nicht nur die Sixtinische Madonna ist nach seiner Auffassung Religion, sondern auch die Venus von Milo. Behauptungen wie die vorerwähnte, Parsifal sei ein spezifisch religiöses, mystisches Werk, können nur den reinen, künstlerischen Eindruck beeinträchtigen, gleichviel ob sie zum Lob oder zum Tadel ausgesprochen werden.

Wir müssen aber untersuchen, weswegen Parsifal als besonders religiös empfunden wird; die Untersuchung wird für unseren einzigen Zweck in dieser Schrlft — die Erfassung des Dramatischen — fruchtbringend sein.

Begründet ist diese Empfindung: erstens, in der Tatsache des Sieges; zweitens, in den Formen, deren sich die Kunst bedienen muß, um den Sieg anschaulich zu machen. Der wahre Zweck der praktischen Religion ist, zum Siege zu führen; jede Darstellung des Sieges wird also direkt an Religion gemahnen; einem tieferen Blicke wird aber dennoch nicht entgehen, daß die Darstellung des Unterganges den

mystischen Urgrund alles Daseins ebenso sehr berührt, das heißt also „jenen ursprünglichen Quell und einzig richtigen Sitz der Religion, im tiefsten, heiligsten Innern des Individuums“ (VIII, 32); und die Kunst als Kunst — und ganz besonders, wenn sie als höchste Kunst auftritt, im Drama — hat zum Zweck, in jenes „heiligste Innere“ zu dringen und die unmittelbare Verbindung zwischen dem inneren und dem äußeren Menschen herzustellen, so daß jener Quell, aus welchem die Religion fließt, sich frei ergieße, und mit vollem Bewußtsein vom Herzen und vom hellsichtig gewordenen Verstande aufgenommen werde. Während nun aber, was wir gemeinhin unter Religion verstehen, eine praktische und positive Lehre ist, bestimmt, dem inneren Menschen zum Siege zu verhelfen, ist die Kunst Anschauung; durch sie erschauen wir das Wesen der Welt und hören wir das Rauschen jenes Quelles im heiligsten Innern. Irgend etwas anderes aber als ein „Schauen“ kann die Kunst nie sein; sobald sie eine Lehre geben wollte, wäre sie eine Mitteilung an den Verstand, nicht an das Gefühl, und in dem Maße nicht mehr Kunst. Es zeugt also von tiefem Mißverständnisse, wenn man, weil der Künstler den Sieg erschaute, sein Werk als ein positiv religiöses auffaßt. Die Religion mag sich in dem Werke wieder erkennen; wie sollte sie das nicht? in uns mag der Eindruck einer Aufführung eine religiöse Stimmung erwecken; der Künstler aber stellte den Sieg dar, weil sein künstlerisches Auge ihn erschaut hatte. Nun erleben wir aber das fast Unglaubliche, daß nämlich gerade fromme Menschen gegen die Darstellung des Sieges im Drama ihre Stimmen erheben! Und dieser Protest führt uns zur Untersuchung des oben genannten zweiten Grundes des ganzen Mißverständnisses: nämlich, der künstlerischen Darstellungsmittel des Sieges; denn diese bilden wohl den Grund des Protestes.

Was ich hier kurzweg als Sieg bezeichne, ist der Sieg des inneren Menschen über den äußeren; schon bei der Besprechung der Meistersinger machte ich darauf auf-

merksam, daß, da nur die Musik den inneren Menschen offenbaren kann, die Darstellung des Sieges eigentlich allein durch sie geschieht. Die Musik hat auch schon lange diese Aufgabe erfaßt und erfüllt, vor allem in den Werken der großen „Seher“, Bach und Beethoven. Im Drama konnte der Sieg aber offenbar erst auftreten, als die Musik ein integrierender Bestandteil wurde, also erst in Wagner's Wort-Tondrama. Nun ist das wesentlich Unterscheidende des Dramas, namentlich aber des Wagnerschen, daß es sich an den ganzen Menschen wendet, und daß in ihm „die Taten der Musik sichtbar werden.“ Wie soll nun der absolute Sieg den Augen anders sichtbar, dem Verstande anders denkbar vorgeführt werden, als in einer Gestalt, die notwendigerweise an religiöse Auffassungen gemahnen wird? Es handelt sich um eine wesentlich andere Erscheinung als die des Hans Sachs, des Weisen, es handelt sich um die des Heiligen: die sinnliche Liebe besiegt durch die Macht der Liebe des Mit-Leidens. Die Darstellung einer Seele, die dadurch charakterisiert wird, daß sie des Eigenen vergißt, und ewig jenem Quell im heiligsten Innern lauschen muß: „des Heilands Klage da vernehm ich“ — wird immer, wie man sie auch vornehmen mag, an das speziell Religiöse gemahnen. Wagner hatte ursprünglich an Buddha gedacht; daß er die christliche Symbolik wählte, erkläre ich mir daraus: erstens, daß er das Gemeinte in dieser erschöpfender als in irgend einer anderen darstellen konnte; zweitens aber, aus dem selben Grunde, der bei anderen Stoffwahlen maßgebend war, nämlich, aus der Erwägung, daß ein Allbekanntes weniger Auseinandersetzungen vor dem Verstande nötig macht und folglich für die unmittelbare, künstlerische Aufnahme vorzuziehen ist. Dogmatisches kann nur der unkünstlerische Unverstand darin entdecken wollen.

Besonders deutlich wird dies, wenn wir uns nun erinnern, daß in der Phantasie des Dichters Parsifal eng verknüpft ist mit dem Ring des Nibelungen. Dieser hellstrahlende Gral ist für ihn das selbe wie das glänzende

Rheingold. Den Unschuldigen war auch dieses rein und eine „leuchtende Lust“, die genau so wie der Gral „wechselnd wacht und schläft“; nur durch den Fluch der Liebe und durch die Gier nach Macht bekam es eine andere Bedeutung — gerade so wie auch in Parsifal einer der Liebe geflucht hat, Klingsor nämlich, um sich des Grales zu bemächtigen und durch ihn Macht zu erreichen. In erster Linie wäre also das Symbol des Grales mit dem Symbol des Rheingoldes zu vergleichen; der „heilige Speer“, den Parsifal zurückbringt, mit jenem Ast der Weltesche, „der Verträge heiliger Haft“, der in Wotan's Händen von dem Kinde seines eigenen Wunsches zerhauen wurde; Parsifal selber überhaupt mit Wotan und mit Siegfried.

Aber auf welchem für die Kunst gefährlichen Wege befinden wir uns da! Hören wir, was der Denker sagt: „Die Symbole mögen im Leben oft von Nutzen sein, der Kunst aber ist ihr Wert fremd; sie sind ganz wie Hieroglyphen anzusehen.“ Das Symbol ist überhaupt nur „eine Abart der Allegorie“ und „eine Allegorie ist ein Kunstwerk, welches etwas anderes bedeutet, als es darstellt. Durch die Allegorie soll immer ein Begriff bezeichnet und folglich der Geist des Beschauers von der dargestellten anschaulichen Vorstellung weg auf eine ganz andere, abstrakte, nicht anschauliche, geleitet werden, die völlig außer dem Kunstwerk liegt — — — die reale Bedeutung des Kunstwerks wirkt nur, solange man die nominale, allegorische vergißt“ (Schopenhauer). Die einfache Wahrheit ist, daß wir in Parsifal nach gar keinen Symbolen zu suchen, und wenn wir dort welche anzutreffen wähnen, nach gar keiner Deutung uns umzusehen haben. Denn, ist Parsifal auch ein Christ, bewegt er sich auch in einer Welt, die sich zum christlichen Glauben bekennt, so ist nichtsdestoweniger sowohl die Dogmatik wie die Symbolik der christlichen Religion ein der Kunst unzugängliches Feld; sie kann nur den tiefer liegenden Boden berühren, in welchem alle Religionen wurzeln, und aus welchem herausgewachsen sie bei ihrem

Eintritt in die sichtbare Welt mit Dogmatik und Symbolik umgeben werden, jenes „heiligste Innere des Individuums, wo der ursprüngliche Quell aller Religion fließt“, — oder wie die Norne in Götterdämmerung sagt:

„im kühlen Schatten
rauscht' ein Quell,
Weisheit raunend
rann sein Gewell':
— da sang ich heiligen Sinn.“

Bei dieser Gelegenheit möchte ich darauf aufmerksam machen, daß Wagner's Kunstwerk mehr als jedes andere der Gefahr der Entstellung durch Symbolik, Mystizismus, Deuterei usw. unterliegt, Dies ist eine Folge des Verhältnisses der Musik zu den anderen Ausdrucksmitteln.

Wir haben die Musik als das Organ des inneren Menschen, der inneren Welt kennen gelernt. Dieses Unsichtbare und — logisch gesprochen — Undenkbare strebt nun nach Gestaltung; der Verstandes- und Sinnesmensch seinerseits sehnt sich, die Ahnungen, die Intuitionen, alles Unfaßbare seiner innersten Seele in greifbarer Gestalt sich vorzuführen, es sich in einem sichtbaren Bilde, in einem denkbaren Zusammenhang zu verkörpern: hieraus entsteht das Kunstwerk. Aus dieser Initialtatsache geht aber schon von selbst hervor, daß wir in jedem Kunstwerk die Verkörperung eines Ewigen, Absoluten in einem Zeitlichen, Zufälligen, antreffen werden; jedes Kunstwerk wird folglich in einem gewissen Sinne ein Gleichnis, eine Allegorie sein; das ist aber nicht die Bedeutung, sondern die notwendige Schwäche des Kunstwerkes, denn dessen ganzer Zweck ist, uns über das Zufällige hinweg auf das Ewige hinzuführen. „Die Kunst erfaßt das Bildliche des Begriffes, in welchem dieser sich äußerlich der Phantasie darstellt, und erhebt, durch Ausbildung des zuvor nur allegorisch angewendeten Gleichnisses zum vollendeten, den Begriff gänzlich in sich fassenden Bilde, diesen über sich selbst hinaus zu einer Offenbarung“ (X, 278). Wenn wir aber mit Schopenhauer und Wagner

erkennen, daß die Musik etwas von Grund aus anderes ist als alle übrigen Künste, nämlich das unmittelbare Abbild der inneren Welt, so daß „die anderen Künste nur vom Schatten, sie aber vom Wesen redet“ (Schopenhauer), so werden wir einsehen, daß in einem Wagnerschen Drama ein großer Abstand zwischen der Natur dessen, was die Musik ausspricht, und dessen, was die anderen Künste aussprechen, besteht, und daß die falschen Auffassungen, unter denen diese Werke zu leiden haben, eine Folge hiervon sind. Denn hier haben wir neben dem Gleichnis auch den Sinn des Gleichnisses, neben dem Zufälligen das Ewige, neben dem Bilde die Offenbarung. Wagner schreibt: „wo die anderen Künste sagen: das bedeutet, sagt die Musik: das ist.“ Und nun geschieht — infolge unserer verschrobenen, abstrakten Geisteskultur — das Unglaubliche: da in dem Wagnerschen Kunstwerk unser Verstand und unsere Sinne durch ein Bild gebannt werden und wir gleichzeitig die Stimme der Musik vernehmen — das ist! —, so beziehen wir diese Stimme auf das Bild, anstatt umgekehrt, durch die zufällige Gestalt hindurch, dessen „heiligen Sinn“ zu erschauen, und entnehmen nun dem Kunstwerk Symbole und Religionen und philosophische Systeme und politische Bekenntnisse und was nicht noch alles!

Dieser Fehler wurde von vielen begangen, namentlich von Freunden des neuen Kunstwerkes. Mit aller Energie muß er bekämpft werden; derartige Auffassungen sind der Tod aller Kunst, deren tiefstes Wesen sie verkennen und verleugnen.

Und hier glaube ich noch einen Punkt besonders erwähnen zu müssen: eine ganz allgemein verbreitete Ansicht, nicht bloß bezüglich des Parsifal, sondern namentlich bezüglich des Tristan und des Ringes, behauptet, diese Werke enthielten Philosophie, in ihnen sei ein besonderes, metaphysisches System, das Schopenhauersche, verkörpert.

Als Widerlegung dürfte das oben Gesagte schon genügen; mit einer bloßen Widerlegung ist aber dem ehrlich nach

Verständnis Strebenden nicht gründlich genug geholfen. Deswegen bitte ich, jetzt, wo ich am Schlusse des Kapitels angelangt bin, diesem Gegenstand eine kurze Ausführung, gewissermaßen als Anhang zu dieser vierten Abteilung, widmen zu dürfen.

Kunst und Philosophie.

Kants Mahnung: „Es ist schon ein großer und nötiger Beweis der Klugheit und Einsicht, zu wissen, was man vernünftiger Weise fragen solle“ täte hier not; denn die Frage: „Enthalten Wagner's Werke Philosophie?“ ist an und für sich so widersinnig, daß ihre Beantwortung dadurch bedeutend erschwert wird. Der Pflicht der Beantwortung dürfen wir uns jedoch nicht entziehen.

Intuitiv empfindet mancher, daß der wahre Künstler dem wahren Philosophen verwandt sei. Wie es aber um diese Verwandtschaft bestellt ist, sieht man am besten, wenn man zu tatsächlichen Beispielen greift, und zum Beispiel Beethoven Kant gegenüberstellt, Wagner Schopenhauer. Genau das selbe Verhältnis wie zwischen diesen Geistern besteht zwischen dem wahren Kunstwerk und der wahren philosophischen Erkenntnis. Sie widersprechen sich nicht, sie sind aber das diametral entgegengesetzt Geartete. Sie stehen einander gegenüber etwa wie Mann und Weib; und ein Kunstwerk, welches eine philosophische Erkenntnis darstellen wollte, wäre genau ebenso ein Unding wie ein Hermaphrodit es ist.

Was nun Philosophie und Kunst verbindet, ist wesentlich dieses: daß das Kunstwerk dem Denker ein geklärtes, intensives Bild der inneren Welt gibt, und daß somit, genau so wie die Logik, die Methodik usw. an der Hand der Mathematik und der Naturwissenschaften sich aufbauten, die höhere Philosophie der Kunst bedarf, um zu ihren tiefsten

Erkenntnissen zu gelangen. Dies klar eingesehen zu haben, ist Schopenhauer's Größe. „Das Kunstwerk", sagt Schopenhauer, „ist eigentlich bemüht, uns das Leben und die Dinge so zu zeigen, wie sie in Wahrheit sind, aber, durch den Nebel objektiver und subjektiver Zufälligkeiten hindurch, nicht von jedem unmittelbar erfaßt werden können. Diesen Nebel nimmt die Kunst hinweg. — — — Der hohe Wert und die Wichtigkeit der Kunst besteht darin, daß sie — — — wesentlich das Selbe, nur konzentrierter, vollendeter, mit Absicht und Besonnenheit, leistet, was die sichtbare Welt selbst — — — In den Werken der darstellenden Künste ist alle Weisheit enthalten — — — Die Philosophie ist so lange vergeblich versucht worden, weil man sie auf dem Wege der Wissenschaft, statt auf dem der Kunst suchte — — —". Also noch einmal: wenn die Wissenschaften der philosophischen Kontemplation ein möglichst klares Bild der äußeren Welt liefern, so liefert ihr die Kunst das verklärte, von allem Zufälligen befreite Bild der inneren Welt. Dieses gilt für alle echte Kunst.

Bei Wagner's Kunst kommt aber noch folgendes in Betracht: 1) sie ist die umfassendste Kunst, die der Mensch bisher hervorgebracht hat; 2) sie ist die reinste Kunst; 3) infolge seines außerordentlichen Genies besitzen Wagner's Schöpfungen einen intensiven Wert, der nicht leicht zu ermessen ist. Es ist also vorauszusetzen, daß Wagner's Kunstwerke „alle Weisheit enthalten werden" (um mit Schopenhauer zu sprechen); und es ist vorauszusetzen, daß diese Weisheit, dieser tiefste Sinn der Welt, uns mit bisher ungeahnter Klarheit offenbart werden wird.

Deswegen aber behaupten zu wollen, Wagner's Werke „enthalten Philosophie", ist ebenso absurd, als wenn man sagen wollte: die Welt enthalte Philosophie. Offenbar hätte letzteres keinen Sinn; denn die Philosophie lebt doch nirgends anderswo als im Kopfe der Philosophen; die Welt ist die Welt, weiter nichts; und daß die abstrahierende Vernunft des Denkers sich ein System der Welt kombiniert, geht die Welt

als solche gar nichts an; diese Tätigkeit des Denkers ist einfach eine ihrer Erscheinungen; und man kann nur insofern sagen, die Welt enthalte Philosophie, als die Welt den Menschen in sich faßt, der sich die Philosophie ausdachte.

Das Verhältnis des Kunstwerkes zur Philosophie wird hierdurch genau illustriert. Es mag einer durch das Kunstwerk zum Philosophieren angeregt werden; er mag dem Kunstwerk einen Blick in das Innere der Welt verdanken, wie er ihn noch niemals zuvor so klar, so weitreichend getan hatte, — und sein Gehirn mag nun seine normale Tätigkeit an diesem Erlebnisse ausüben und sich eine schöne Kette von Begriffen schmieden; nun aber zu glauben, diese Begriffskette liege fertig geschmiedet im Kunstwerk vor, oder sei überhaupt in irgend einer Gestalt dort vorhanden, das ist eine schlecht angebrachte Bescheidenheit. Lieber Philosoph, dieses war Dein ganz eigenhändiges Werk! der Künstler hat nur die Welt geschaut; denn ihm ist das Schauen ebenso sehr die natürliche Tätigkeit, wie Dir das Denken!

Es ist nun wunderbar, daß gerade Schopenhauer und Wagner die speziellen Opfer dieses Mangels an Verständnis sind, da wir über ihre eigene klare Erkenntnis des wahren Verhältnisses zwischen Abstraktion und Anschauung, dank ihren Schriften, keinen Augenblick im Zweifel sein können.

„Die Kunst — sagt Wagner — hört, genau genommen, von da an Kunst zu sein auf, wo sie als Kunst in unser reflektierendes Bewußtsein tritt.“ Und Schopenhauer, der von seinem Standpunkt als Philosoph sich dem Verstande noch ausführlicher mitteilt, schreibt: „Der Begriff, so nützlich er für das Leben und so brauchbar, notwendig und ergiebig er für die Wissenschaft ist, ist für die Kunst ewig unfruchtbar. Hingegen ist die aufgefaßte Idee (im Platonischen Sinne) die wahre und einzige Quelle jedes ächten Kunstwerks. — — Die Ideen aber sind wesentlich ein Anschauliches und daher, in seinen näheren Bestimmungen,

Unerschöpfliches. Die Mitteilung eines solchen kann daher nur auf dem Wege der Anschauung geschehen, welches der der Kunst ist — —. Der bloße Begriff hingegen ist ein vollkommen Bestimmbares — —, ein Solches durch ein Kunstwerk mitteilen zu wollen, ist ein sehr unnützer Umweg, ja, gehört zu dem eben gerügten Spielen mit den Mitteln der Kunst, ohne Kenntnis des Zweckes. — — Wenn wir nun, bei Betrachtung eines Werkes, — — durch alle die reichen Kunstmittel hindurch, den deutlichen, begrenzten, kalten, nüchternen Begriff durchschimmern und am Ende hervortreten sehen — — so empfinden wir Ekel und Unwillen — — — Daher ist es ein so unwürdiges, wie albernes Unternehmen, wenn man, wie heutzutage öfter versucht worden, eine Dichtung Shakespeare's oder Goethe's zurückführen will auf eine abstrakte Wahrheit, deren Mitteilung ihr Zweck gewesen wäre — — — nur das Gedachte was geschaut wurde, ehe es gedacht war, hat bei der Mitteilung (im Kunstwerke) anregende Kraft und wird dadurch unvergänglich — —" usw., usw.

Noch seitenlang könnte ich zitieren, denn daß die Kunst „ein Anschauliches und daher Unerschöpfliches" darstelle, ist eine Überzeugung, deren Mitteilung Schopenhauer besonders am Herzen lag.

Da ich aber nicht mit einem negativen, sondern mit einem positiven Ergebnis schließen möchte, so will ich noch einmal sagen, was Kunst und Philosophie verbindet; es ist zweierlei.

Durch den Gegenstand, dem ihre Tätigkeit gewidmet ist — die Welt — sind sie verbunden. Und da die höchste Philosophie immer mehr abstrahiert, die höchste Kunst immer mehr alles Zufällige von sich abstreift, — die Musik, namentlich, nur dem reinen Urwesen alles Daseins gilt, — so entsteigen diese beiden — Kunst und Philosophie — den Nebeln des Zufälligen und Bedingten, und sie erreichen eine erhabene Gegend, wo sie einander gegenüberstehen und sich tief in die Augen schauen. Ineinander ver-

schmelzen können sie aber noch immer nicht: im Gegenteil, je mehr die Vernunft sich auf dem Wege der Abstraktion geklärt hat, desto entfernter ist sie von der Anschauung, und je mehr es der Kunst gelingt, das Zufällige, Konventionelle von sich abzustreifen, um so mehr entsagt sie der Mitwirkung der Vernunft, und wird sie reine Anschauung. Je ungetrübter also Philosophie und Kunst das sind, was sie sind, desto mehr zeigen sie sich uns als das diametral Entgegengesetzte in der Menschennatur, um so besser jedoch werden sie sich verstehen. Die von der Mitwirkung der Vernunft erlöste Kunst wird nun auch das Wesen der Vernunft viel klarer erschauen, und was sie erschaut, stellt sie dar; und zu welcher haarscharfen, erschöpfenden Vernunfterkenntnis von dem Wesen der Kunst der Philosoph gelangen kann, das zeigt uns Schopenhauer.

Das wäre der eine Berührungspunkt. Der andere ist der vorhin schon mehrmals erwähnte, daß wahre Kunst alle Weisheit enthält, da sie ein geklärtes und konzentriertes Abbild der Welt selbst ist. Höchste Kunstwerke sind geradezu als Offenbarungen zu betrachten. Das können wir deutlich daraus ersehen, erstens, daß ihre Schöpfer auf dem Wege der Abstraktion und Kombination sie niemals hätten erschaffen können, zweitens, daß wir in ihnen mühelos die entferntesten Verhältnisse überblicken und plötzlich Beziehungen innewerden, die wir zuvor nicht ahnten. Hieraus folgt, daß der Philosoph aus dem Kunstwerk Weisheit schöpfen kann. Das Kunstwerk „enthält“ aber deswegen die Begriffe nicht, die der Denker daraus abstrahiert, sondern was das Kunstwerk enthält, ist etwas, was man vielleicht am besten als eine Offenbarung göttlicher Weisheit bezeichnet; oder vielmehr, es „enthält“ diese Weisheit nicht, sondern es **ist** sie. Diese Weisheit ist es, die aus Wagner's Werken zu uns redet.

Hiermit ist diese Betrachtung von Wagner's Kunstwerken aus der zweiten Periode beendet. Mein ganzes Bestreben war, den Leser darauf hinzuleiten, in jedem Werk eine dramatische Dichtung zu erkennen, ihn zu überzeugen, daß sie nur von diesem Standpunkt aus verstanden und gewürdigt werden können. Wir sahen, daß es hierzu vor allem und über alles unerläßlich ist, **die Rolle der Musik im Drama** genau und erschöpfend zu begreifen, denn durch die Betätigung der Musik, als wichtigsten Faktors des dramatischen Ausdruckes, hat der Begriff „Handlung" eine wesentliche Umbildung erlitten. Außerdem sind auch die Bedingungen, unter denen die Sprache und die szenische Darstellung sich an der Verwirklichung des Dramas beteiligen, jetzt durch ihre innige, organische Verschmelzung mit der Musik andere geworden, und aus dem selben Grunde tritt auch die Musik in ewig wechselnder Gestalt auf und unter anderen Lebensbedingungen als in sonstigen Musikwerken.

Meine Ausführungen galten also hauptsächlich zwei Erkenntnissen, die aber von einem und dem selben Punkte ausgehen und wieder in einem und dem selben Punkt zusammenlaufen: denn indem ich überall auf die wahre Handlung hinzudeuten hatte, mußte ich zeigen, daß diese nur in der Musik und durch die Musik zur Darstellung gebracht werden kann; und untersuchte ich (wie in Tristan und im Ring) das Detail, so ergab sich, daß, wo die Musik zur vollsten Entfaltung gelangt, sie einem dramatischen Zwange gehorcht.

Das erste Charakteristikum des neuen Dramas ist folglich die Beteiligung der Musik. Die Handlung muß aus dem Geiste der Musik geboren werden, das heißt, aus dem inneren, der Konventionalität und dem Formalismus nicht unterworfenen Menschen; bei jeder anderen Handlung wäre die Mitwirkung der Musik ein willkürlicher Schmuck. Hier ist dagegen die Mitwirkung der das unsichtbare, innere Leben offenbarenden Musik eine dramatische Notwendigkeit,

und die Musik beteiligt sich an der Verwirklichung der Handlung auf der Bühne nur in der Art und in dem Maße, in welchem das Drama es erfordert.

Das zweite Charakteristikum des neuen Dramas ist die Art und Weise, wie es den ganzen Menschen zur Mitwirkung an dem Lebendigwerden der Handlung herbeizieht. War auch von jeher der Zweck aller höheren Dichtung, bis in die unsichtbare, innere Welt vorzudringen und durch die sympathetische Erregung der zwei Teile unserer geheimnisvollen Natur die Kluft zwischen den beiden auf einen Augenblick zu überbrücken, so daß das Einzelne und Zufällige plötzlich in der Bedeutung eines allgemein Wahren und Notwendigen erschiene: so ist durch die unmittelbare Beteiligung der Musik an der Darstellung der Handlung den übrigen Darstellungsmitteln eine wesentlich andere Rolle als im sonstigen Drama zugewiesen. Denn während jene unmittelbare Erregung des inneren Menschen früher auf indirektem, umständlichem Wege — durch das Wort und das Auge — erstrebt werden mußte, wird sie jetzt mühelos und mit unfehlbarer Sicherheit durch die Musik erreicht. Die Beteiligung des Wortes und des Auges an dem Drama ist aber darum nicht weniger wichtig, noch irgendwie gelähmt, im Gegenteil. Wenn die Situation es erheischt, kann das Wort sich mit einer gedrungenen Präzision äußern, die ohne die Mitwirkung der Musik undenkbar wäre, und andererseits, es kann sich — wie im Leben — bis zum ekstatischen Stammeln auflösen. Das Auge seinerseits spielt eine bisher ungeahnte Rolle, sowohl bezüglich des gesamten szenischen Bildes, als auch bezüglich der Mimik. Denn jetzt sind nicht mehr, wie in der Oper, eine Mondnacht, ein Sonnenaufgang, ein Volksfest, Vorwand zu beliebiger Musik, sondern die dramatische Bedeutung dieser Szenen, das heißt, ihr Einfluß auf die Seelen der Handelnden, wird uns durch die einheitliche Musik, welche um die ganze Handlung das einigende Band flicht, offenbart, und somit bekommen diese Szenen selber eine unmittelbare und oft sehr große dramatische

Bedeutung. Und genau ebenso verhält es sich mit der Mimik, das heißt mit den Bewegungen und den Gesten der Darsteller; sie alle bekommen durch die Musik eine unmittelbare Bedeutung in bezug auf das Drama, und es kann, zum Beispiel, eine lange Szene wortlos spielen und durch die bloße Gebärde herzergreifend wirken.

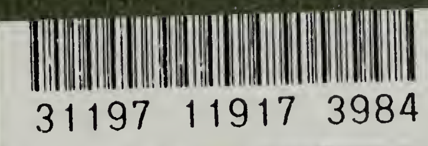
Die Behauptung dürfte nun nicht mehr paradox erscheinen, daß man in Wagner's Werken weder die Musik, noch die Dichtung, noch die Szenerie, noch die Gebärden wahrhaft begreifen kann, wenn man sie nicht alle vom Standpunkt der dramatischen Handlung aus auffaßt.

Man wird aber auch einsehen, daß Wagner uns nicht bloß Werke hinterlassen hat, sondern eine neue dramatische Form, welche endlose Möglichkeiten in sich birgt, in welcher „ewig neu zu erfinden sein wird", und außerhalb welcher kein höchstes Drama mehr geschaffen werden kann. Wann und wo ein so mächtiges Genie wie Richard Wagner der Welt wieder erstehen wird, das liegt in Gottes Ratschluß; eines ist aber sicher: bis seine Idee auf schöpferischen Boden fällt, das heißt, bis Künstler und Publikum in dieser Idee wirklich leben und schaffen — ein jeder nach dem Maße seiner Begabung — werden auch Wagner's Werke niemals wirklich ins Leben treten können. Denn mit der bloßen Bewunderung ist wenig erreicht, und mit der Nachahmung äußerer Mittel weniger als gar nichts. Die Idee, die Idee des neuen Dramas! die müssen wir nachdenken, die müssen wir leibhaftig und klar erschauen; so lange wir das nicht tun, besitzen wir sie nicht und können wir auch die Werke nicht besitzen, die in ihr ihr Leben haben.

Zu dieser nachschöpferischen Aneignung der lebendigen Idee, aus welcher Wagner's Kunstwerk hervorging, anzuregen, war der Zweck der vorliegenden Schrift.






31197 11917 3984
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY